تاریخِ ادبِ اُردو

جلد سوم

(اُنّیسویں صدی: نصفِ اوّل)

ڈاکٹر جمیل جالبی

ستارۂ امتیاز، ہلالِ امتیاز

مجلسِ ترقّیِ ادب ○ لاہور

تاریخ ادبِ اُردو

ڈاکٹر جمیل جالبی

تاریخِ ادبِ اردو

جلد سوم

(اُنیسویں صدی: نصفِ اوّل)

از

ڈاکٹر جمیل جالبی

پی ایچ ڈی، ڈی لٹ

ہلالِ امتیاز، ستارۂ امتیاز

*

مجلسِ ترقیِ ادب ° لاہور

تاریخِ ادبِ اُردو، جلد سوم۔از ڈاکٹر جمیل جالبی

طباعتِ دوم: اپریل ۲۰۰۸ء/ربیع الثانی ۱۴۲۹ھ۔ تعداد: ۱۱۰۰

[اشاعتِ اوّل: جون ۲۰۰۶ء، تعداد : ۱۱۰۰]

ناشر : شہزاد احمد

ناظم مجلسِ ترقیِ اَدب، لاہور

اہتمام : اشرف جاوید

مطبع : علی پرنٹرز، ۱۹۔اے ایبٹ روڈ، لاہور

قیمت : ۸۰۰ روپے

یہ کتاب محکمہ اطلاعات و ثقافت و امورِ نوجوانان، حکومتِ پنجاب کے تعاون سے شائع ہوئی

All changed, changed utterly:
A terrible beauty is born

W.B.Yeats

ترتیب

☆☆☆

چند دوسرے شعرا: روایت کی تکرار

چند اور شعرا: روایت کی تبدیلی کا عمل و آغاز

فصل چہارم: ۶۶۳

ناسخ و آتش کا دور: سادہ گوئی کے خلاف ردعمل، طرزِ جدید و تازہ گوئی کا رواج

شاگردانِ آتش میں مثنوی کی منفرد روایت

انیسویں صدی کی دو اہم ادبی و تہذیبی شخصیات

پیش لفظ

اِس جلد کو شروع کرنے سے پہلے

آج سے کوئی چالیس سال پہلے مجھے خیال آیا کہ اردو زبان و ادب کی ترقی کے لیے نہ صرف مفصل ''اُردو لغت'' کی ضرورت ہے بلکہ ایک جامع ''انگریزی اُردو لغت'' اور مبسوط ''تاریخ ادبِ اردو'' کی بھی ضرورت ہے۔ جامع ''انگریزی اردو لغت'' تیار کر کے میں نے ۱۹۹۲ء میں ''مقتدرہ قومی زبان'' سے شائع کر دی جس کی اب تک کم و بیش ایک لاکھ کاپیاں فروخت ہو چکی ہیں اور ''تاریخ ادبِ اردو'' کا سلسلہ وقفے وقفے سے جاری ہے، جس کی دو ضخیم جلدیں، جن کے پاکستان و ہندوستان سے اب تک پندرہ ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں، چھپ کر سامنے آ چکی ہیں۔

''تاریخ ادب اردو'' کی تیسری جلد اب آپ کے سامنے ہے جو اپنی جگہ پر مکمل بھی ہے اور پچھلی جلد سے پوری طرح مربوط بھی۔ پہلی جلد آغاز سے ۱۷۵۰ء تک، اردو ادب و زبان کا احاطہ کرتی ہے۔ دوسری جلد اٹھارھویں صدی کا احاطہ کرتی ہے اور یہ تیسری جلد انیسویں صدی کے ادب و زبان کو محیط ہے۔ قارئین کرام اس بات سے ضرور واقف ہوں گے کہ انیسویں صدی تخلیقِ ادب اور رواجِ زبان کے اعتبار سے اردو کی سب سے بڑی صدی ہے۔ اس صدی میں اردو زبان کے متعدد ادیب و شاعر دادِ تخلیق دے رہے ہیں اور اردو زبان نہ صرف سارے ہندوستان کے گلی کوچوں میں سمجھی اور بولی جا رہی ہے بلکہ بادشاہ سے لے کر وزیر تک اور امیر سے لے کر فقیر تک سب یہ زبان بول رہے ہیں۔ اور اسی وجہ سے نئے حکمران انگریز بھی اس زبان کے سیکھنے اور سکھانے پر توجہ دے رہے ہیں۔ فورٹ ولیم کالج اس دور میں یہی کام کرتا ہے۔ اب اردو زبان نے فارسی زبان کی جگہ لے لی ہے۔ اس جلد میں چونکہ اہم اور بڑے تخلیق کاروں کی تعداد زیادہ ہے اس لیے ضخامت کے پیشِ نظر اس دور کو دو جلدوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ زیرِ نظر جلد انیسویں صدی کے نصف اول کے ادب و شعر کا احاطہ کرتی ہے۔ چوتھی جلد اس کے بعد جلد آپ تک پہنچ جائے گی۔ اس کا مسودہ بھی تیار ہے۔ صرف اسے صاف کرنا ہے۔ جیسے پندرھویں تا سترھویں صدی دکنی اردو ادب کی صدی ہے اور اٹھارھویں صدی مغلیہ سلطنت کے مرکز ''دہلی'' کی صدی ہے، اسی طرح انیسویں صدی، دہلی کے ساتھ، بیشتر لکھنو کی صدی ہے اور اسی طرح بیسویں صدی، اردو زبان و ادب کے تعلق سے بیشتر پنجاب کی صدی ہے۔ انیسویں صدی کا سفر میں نے پورا کر لیا ہے جو دو جلدوں پر مشتمل ہے۔ اب صرف بیسویں صدی کے تاریخی سفر کا مطالعہ رہ جاتا ہے۔ جس کی تیاری میں نے کر لی ہے اور کر رہا ہوں۔ یہ بھی میرے سامنے ہے اور بشرطِ زندگی انشاءاللہ پوری ہوتی نظر آ رہی ہے۔

اس جلد میں بھی پہلی جلدوں کی طرح ہر منتخب ادیب و شاعر کا حسبِ ضرورت و حیثیت مطالعہ کیا گیا ہے۔ بعض باتوں کو دورانِ سفر اس لیے دہرانے کی ضرورت محسوس ہوئی تاکہ کسی نئے رجحان کے تخلیقی اثرات کو ان دوسرے شعرا اور ادیبوں میں دکھایا جا سکے، جو اس مخصوص اثر و رجحان کے تحت، تخلیق ادب کر رہے ہیں مثلاً ناسخ کے گہرے اثرات کو نمایاں کرنے کے لیے یہ میری ضرورت اور مجبوری تھی۔ رجحان سازی اور اثر کے اعتبار سے، شاہ حاتم کی

طرح، ناسخ اس دور کا سب سے بڑا شاعر تھا۔

وہ شعرا اور نثر نگار جن کا مطالعہ اس جلد میں کیا گیا ہے، ان میں سے اکثر کے حالات اور ولادت و وفات کے سنین پوری طرح نہیں ملتے۔ ان سب کو ذرہ ذرہ جمع کر کے، تاریخ کے صفحات پر مربوط صورت میں پیش کیا گیا ہے تاکہ پڑھنے والا اس شاعر و ادیب سے اچھی طرح متعارف ہو جائے۔ ساتھ ہی ان مباحث اور معرکوں کو بھی شامل کیا گیا ہے جو شاعروں اور مصنفوں کے درمیان ہوئے اور آج اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں۔ مربوط تاریخ لکھنے کے لیے اردو ادب کے بہت سے گوشے چوں کہ نظروں سے اوجھل اور بے تحقیق ہیں اس لیے ادبی تاریخ لکھتے ہوئے حسب ضرورت ان کو بھی، میں نے بساط بھر، تلاش و حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ غلام ہمدانی مصحفی کو یہاں مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے جن کی نئے سرے سے بازیافت کی گئی ہے۔ ان سب کاموں کی وجہ سے وقت زیادہ لگا اور تفصیل کی بھی اسی لیے ضرورت پڑی۔ اس تاریخ ادب اردو کی ہر سطر ایک دوسرے سے مربوط ہے۔

اس ''تاریخ'' میں، میں نے کوشش کی ہے کہ ادب کی تفہیم اور اس کا مطالعہ سماج، تہذیب، کلچر اور لسانی پہلوؤں کے ساتھ، ایک اکائی کے طور پر، کیا جائے۔ یہ بھی یاد رہے کہ تاریخ ادب کا کام یہ ہے کہ وہ بتائے کہ اس ادب میں کیا کیا ہوا اور کیوں ہوا۔ وہ ادب کن کن راستوں سے گزر کر ''آج'' کے راستے پر آیا ہے۔ تخلیقی و فکری سطح پر اس نے اپنے زمانے کو کیا دیا۔ اپنے زمانے کی روح کو کس طرح اور کیسے لفظوں میں سمویا۔ زبان و بیان کو کیا دیا۔ اس دور کی وہ روح کیا تھی جو تخلیق ادب کا سبب بنی۔ کس طرح ادب نے اپنے دور کو روحانی کیف اور ذہنی و جمالیاتی لطف فراہم کیا۔ اس میں آفاقی عسر کی کیا نوعیت تھی۔ بعض شعرا و ادیب اپنے دور میں محصور ہو کر رہ جاتے ہیں جیسے ناسخ۔ بعض اپنے دور میں بھی زندہ رہتے ہیں اور آنے والے ادوار میں بھی جیسے آتش۔ ایسا کیوں ہوتا ہے؟۔

تاریخ ادب کو پڑھ کر آنے والی نسلیں، جن میں آج کی نسل بھی شامل ہے، اپنے تخلیقی رویوں، اپنی قدروں، اپنے کلچر، اپنے جمالیاتی معیارات پر نظر ثانی کر کے، تخلیقی روح کو تازہ دم کر سکتے ہیں اور انھیں، تاریخی شعور کے ساتھ، تبدیل کر سکتے ہیں۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ ادبی تاریخ کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ یہ بتائے کہ اس میں کیا نہیں ہے بلکہ یہ بتانا ہے کہ فی الواقع اس میں کیا ہے۔ ہمیں اپنے شاعروں، ادیبوں اور فکشن نگاروں کا اپنے ادب اور روایت کے حوالے ہی سے مطالعہ کرنا چاہیے نا کہ ہومر، شیکسپیئر، کالرج اور گوئٹے وغیرہ سے انھیں ملا کر اپنی تہذیبی و سماجی روح کو مسترد کرتے ہوئے کہا جائے کہ اس میں وہ تو نہیں ہے جو شیکسپیئر اور گوئٹے کے ہاں ملتا ہے۔ ہماری تہذیبی روح ''مغرب'' کی تہذیبی روح سے مختلف ہے اس لیے ایک کے معیار سے دوسرے کو نہیں جانچا جا سکتا مثلاً اردو مرثیے میں ''ایپک'' اور ''ڈراما'' تلاش کر کے انیس کو ہومر اور شیکسپیئر ثابت کرنا ایک بے معنی اور بچگانہ فعل ہے۔ ادبی تاریخ میں ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ میر انیس نے اپنی تہذیبی روح کو بیان کرنے میں تخلیقی سطح پر کیا کیا اور کیسے کیا۔ وہ اپنے معاصرین سے مرثیے کے تعلق سے، کہاں اور کیسے مختلف تھے۔ انھوں نے زبان و بیان کو کیا دیا۔ ان کی انفرادیت کیا تھی۔ فنی اثر کی ان کے ہاں کیا نوعیت تھی اور آج کے دور کے حوالے سے اس ''اثر'' کی کیا صورت ہے؟۔ بساط بھر میں نے یہی کچھ کیا ہے۔

اس جلد میں بھی نثر و نظم کو زمانی اعتبار سے ایک ساتھ رکھ کر مطالعہ کیا گیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ نظم ہو یا نثر، سماجی و تہذیبی حالات کا تخلیقی اثر دونوں پر یکساں طور پر، پڑتا ہے اور ان دونوں کی تفہیم کے لیے ان تعلقات •

تصانیف کو ان کے اپنے دور میں رکھ کر ہی صحیح معنی میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اگر میں نثر کو اپنے دور سے الگ کر کے دیکھتا تو مطالعہ ادب کی وہ وحدت باقی نہ رہتی جو جلد اول و دوم میں قائم ہے۔ میں نے نہ صرف سماج کے حوالے سے ادب کا مطالعہ کیا ہے بلکہ ''ادب زندگی کا آئینہ ہے'' کے مقولے کو بھی سامنے رکھا ہے۔

اس جلد میں پہلی بار ایسے نام آئے ہیں جو اب تک گم نام تھے اور جن کے بغیر روایت ادب کے تسلسل کو نہیں سمجھا جا سکتا تھا۔ ان سب ادیبوں اور شاعروں کی تصنیفات مخطوطوں یا کم یاب مطبوعات کی صورت میں صدیوں کی گرد سے اٹی ہوئی پڑی تھیں۔ یہ لوگ پہلی بار، اپنی حیثیتوں کے ساتھ، تاریخ ادب میں آئے ہیں اور اس لیے مروجہ تاریخوں سے زیر نظر ''تاریخ'' کی صورت الگ اور بدلی ہوئی نظر آئے گی۔ میں نے اقتباسات اور اشعار کے حوالے بھی اسی لیے قدرے زیادہ دیے ہیں تاکہ ان تصانیف کی کم یابی اور ہر قاری کی دسترس سے باہر ہونے کی وجہ سے، ان حوالوں اور اقتباسات کی مدد سے، اس بات کو سمجھا جا سکے جسے بیان کرتے ہوئے میں نے یہ اقتباس یا حوالہ دیا ہے۔ یہ میری اور آپ کی ضرورت تھی جسے بڑی حد تک توازن کے ساتھ پورا کیا ہے۔

میں نے کم و بیش ساری تصانیف نظم و نثر کا، جن کا تجزیہ مطالعہ ''تاریخ'' میں آیا ہے، براہ راست مطالعہ کر کے تجزیاتی و تنقیدی رائے قائم کی ہے۔ جو کچھ لکھا گیا ہے وہ عام طور پر اصل ماخذ سے رجوع کر کے ہی لکھا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس تاریخ میں بہت سی ایسی تصنیفات سے آپ کا تعارف ہوگا جن کی تدوین و اشاعت کی آج ضرورت ہے۔ ہمارے ہاں اب تک نہ صرف شاعروں اور ادیبوں کے سنین ولادت و وفات کا تعین ہو سکا ہے بلکہ عام طور پر ان کے مستند متون بھی مدون و مرتب نہیں ہوئے ہیں۔ اہل ادب کے لیے یہ راستہ کھلا پڑا ہوا ہے اور ان کی تدوین وقت کی ضرورت ہے۔ اگر پی ایچ ڈی/ ایم فل کے خوش ذوق طلبہ، بے معنی موضوعات پر وقت ضائع کرنے کے بجائے محنت و توجہ سے، دواوین، کلیات و تصنیفات کے مستند متون مرتب کرنے کا کام اسی طرح کریں جس طرح رشید حسن خاں نے باغ و بہار، فسانۂ عجائب اور مثنوی سحرالبیان وغیرہ کے متون مرتب و مدون کر کے کیا ہے تو وہ بھی نہ صرف اردو ادب کی رونق میں غیر معمولی اضافہ کریں گے بلکہ ان کا نام بھی، ان کے کام کے حوالے سے، زندہ و باقی رہے گا۔

مختلف اہل علم و ادب نے اپنے اپنے موضوعات پر جو داد تحقیق دی ہے اسے میں نے کم و بیش غور سے پڑھا اور ان تحقیقات کی روشنی میں اپنے طور پر، غلط اور صحیح کو پرکھ کر، صحیح کا فیصلہ کر کے تاریخ میں شامل کیا ہے۔ ان ساری بحثوں کو طوالت سے بچنے کے لیے یہاں شامل نہیں کیا ہے۔ صرف حوالے دے دیے ہیں۔ جو چاہے ان مباحث کو، حوالوں کی مدد سے، خود دیکھ سکتا ہے۔

میں نے اس تاریخ میں، پچھلی جلدوں ہی کی طرح، شاعرانہ رنگین انداز بیان سے دامن بچایا ہے اور ایک ایسا اسلوب اختیار کیا ہے جو خوش اثر رکھتا ہے۔ یہ سادہ اسلوب ہے لیکن بات کو پوری طرح بیان کرنے کی قدرت رکھتا ہے۔ میں نے عام بول چال کی زبان سے قوت و توانائی حاصل کی ہے اور فارسی و عربی کے بے ضرورت الفاظ سے (اصطلاحات کے علاوہ) شعوری طور پر، پہلو بچایا ہے۔ ساتھ ہی، اختصار کے ساتھ، کم سے کم لفظوں میں بات کہنے اور ایک سادہ تاریخ نویسی کا اسلوب وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ اسلوب ایسا ہے جو نہ افسانے کا اسلوب ہے اور نہ شاعری کا۔ یہ نہ خشک قانونی عبارت ہے اور نہ خشک تحقیقی اسلوب ہے بلکہ بیان میں دلچسپی کو برقرار رکھتے ہوئے بات کو

داستان کی طرح بیانیہ انداز میں بیان کر دیا ہے۔ کوشش کی ہے کہ اپنی بات کو صاف طور پر بیان کیا جائے اور یہ اس وقت ممکن ہے جب بات کہنے والے کا ذہن خود، آئینے کی طرح، صاف ہو اور اُسے اپنی بات کو موزوں الفاظ میں بیان کرنے پر قدرت حاصل ہو، تاکہ بیان میں روانی وسلاست پیدا ہو سکے۔ میرے خیال میں ایسا ہی اسلوب ''ادبی'' تاریخ نویسی کے لیے مناسب ہو سکتا ہے۔ یہ اسلوب نہ شاعرانہ ورنگین ہوگا اور نہ پھیکا، بے مزہ بلکہ موضوع کی مناسبت سے دل چسپ اور بھرا بھرا ضرور ہوگا۔

اس تاریخ میں ادب سے تعلق رکھنے والا شاید ہی کوئی پہلو ایسا ہو جو بیان میں نہ آیا ہو، اسی لیے ادبی و تاریخی شعور، ادبی فکر، ادبی ذوق اور علم ومعلومات کے لیے اسے لفظ بلفظ پڑھنا چاہیے۔ گمان گزرتا ہے کہ شاید ہی کسی نے اس تاریخ کو لفظ بلفظ پڑھا ہو۔ اس میں طرزِ تحقیق، اندازِ تجزیہ وتنقید اور اس دور کی تاریخ کے اتنے پہلو موجود ہیں کہ ادبی ذوق رکھنے والے اس سے لطف اٹھائیں گے۔ پچھلی جلدوں کی طرح اس جلد میں بھی تہذیب، تاریخ، کلچر، فکر اور تنقید کے وہ پہلو جا بجا اس میں گندھے ہوئے ہیں جو نئی فکر کو جنم دینے کی قوت رکھتے ہیں اور جن سے آپ اپنی تحقیقی صلاحیت کی مدد سے نئے ادبی راستوں اور نئی ادبی تحریک کو جنم دے سکتے ہیں۔ یہ کام تحقیق، تنقید، تاریخ اور تہذیب کے امتزاج سے پورے خلوص، سنجیدگی اور جذبۂ عشق کی سرشاری کے ساتھ میں نے کیا ہے۔ غلطی مجھ سے بھی ہوئی ہوگی کہ بشریت ہے لیکن غلطی کو معاف کرتے ہوئے اسے میرے علم میں بھی لے آیا جائے تو مجھے اپنی کم علمی دور کرنے میں مدد ملے گی اور میں آپ کا تہ دل سے شکر گزار ہوں گا۔

یاد رہے کہ یہ ''تذکرہ'' نہیں ہے۔ ''ادبی تاریخ'' ہے۔ یہاں صرف ان شعرا اور نثر نگاروں کا مطالعہ ان صفحات پر آیا ہے جو اپنے دور میں اپنے رنگ میں نمایاں ومنفرد تھے۔ اس بات کا قوی امکان ہے کہ آنے والے زمانوں میں صفِ دوم کا کوئی ایسا شاعر یا نثر نگار نمودار ہو جس کا ذکر اس تاریخ میں نہیں آیا۔ اُس کے نمودار ہونے سے ''تاریخ'' پر کوئی اثر اس لیے نہیں پڑے گا کہ اس مخصوص رجحان و روایت کے وہ دوسرے مذکور شعرا و نثر نگار نمائندگی و ترجمانی کر رہے ہیں جو پہلے ہی سے یہاں موجود ہیں۔ وہ ''نئی دریافت'' بھی روایت و رجحان کے اسی دائرے میں رہے گی۔

اس تاریخ میں پانچ دھارے مل کر بیان کی وحدت کا سنگم بنتے ہیں۔ ایک دھارا واقعات و حالات اور ولادت و وفات کا دھارا ہے۔ دوسرا زمانی ترتیب اور ادب کے حوالے سے، ہر دور کے تاریخی مطالعے کا دھارا ہے۔ تیسرا، تہذیبی و تاریخی شعور کے ساتھ، ادب وشعر کے تعلق سے، کسی شاعر یا نثر نگار کا تنقیدی مطالعہ اور تاریخ میں اس کے مقام کا تعین ہے۔ چوتھا روایت شعر وادب کی پیدائش، تکرار و توسیع، تبدیلی اور پھر انحراف کا دھارا ہے۔ پانچواں ہر دور اور ہر قابلِ ذکر شاعر یا ادیب کے زبان وبیان کا لسانی مطالعہ ہے۔ یہ سب دھارے مل کر تاریخ ادب میں اُس ''پیچ تند'' اور وحدت واکائی کو جنم دیتے ہیں، جو میرا مقصود ہے۔

میں نے اس جلد میں دہلوی ولکھنوی دبستان کو الگ الگ نہیں کیا ہے۔ یہ بات ''شعر الہند'' سے شروع ہوئی تھی اور پھر ایسی چلی گویا تہذیبی وتخلیقی سطح پر یہ دو الگ الگ دبستان ہیں۔ یاد رہے کہ دونوں کا طرزِ احساس ایک ہے۔ دونوں کی اقدار وتہذیب ایک ہیں۔ انیسویں صدی میں انھیں الگ الگ کرنے کی کوئی منطقی وجہ نہیں ہے۔ علی جواد زیدی مرحوم کا بھی یہی زاویہ نظر تھا کہ ''دلی اور لکھنو اسکول کی ساری بحث غیر منطقی، غیر سائنسی اور ناقابلِ قبول ہے اور اس ساری بحث کو تاریخ ادب سے خارج کر دینا چاہیے''[۱]

اس دور کا بنیادی سنہ ہجری ہے۔ میں نے حسبِ ضرورت اسے قائم رکھا ہے اور جہاں جہاں ضرورت محسوس کی ہے وہاں سن ہجری کے ساتھ سن عیسوی بھی دے دیا ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں سن عیسوی رفتہ رفتہ سن ہجری کی جگہ لے لیتا ہے اور بیسویں صدی میں سن ہجری کم و بیش پس پردہ چلا جاتا ہے۔

اسی طرح فارسی زبان میں لکھی ہوئی تصانیف کے جو حوالے دیے ہیں وہ بھی کئی جگہ پر فارسی میں اس لیے دیے ہیں کہ اس مقام پر فارسی میں ہی دینا اپنی بات کی سند کے لیے ضروری تھا۔ اکثر فارسی اقتباسات کے اُردو ترجمے حسبِ ضرورت ہر باب کے آخر میں ''حواشی ب'' کے عنوان کے ذیل میں دے دیے گئے ہیں۔

میں نے اس جلد میں بھی واو عطف اور اضافت کو شعوری طور پر اردو ہندی اور فارسی عربی الفاظ کے ساتھ اسی طرح ملا کر استعمال کیا ہے جس طرح اٹھارویں اور انیسویں صدی میں وہ استعمال ہو رہے تھے۔ جیسے ''بڑا و مفید'' یا ''طفل ناسمجھ''، ''لبِ سڑک'' اور ''فوق البھڑک'' وغیرہ۔

قارئینِ کرام! میں نے زندگی کے جھمیلوں اور ہر منصب سے پہلو بچا کر اس کام کو، تن تنہا، ستائش کی تمنا اور صلے کی پروا کیے بغیر، اُردو زبان و ادب کے عشق سے سرشار ہو کر کیا ہے۔ مفصل اس لیے تاکہ ہر پہلو ممکن حد تک بیان میں آ جائے۔ خدا کرے آئندہ کوئی اس کام کو اسی جذبۂ عشق سے سرشار ہو کر آگے بڑھائے۔ میری روح اس کے ساتھ ہوگی۔

میں شکر گزار ہوں محترمی احمد ندیم قاسمی صاحب کا جنھوں نے بالمشافہ ملاقات پر تیز خط لکھ کر میرے کام میں دلچسپی لی اور میرا حوصلہ بڑھایا۔ اللہ انھیں عمرِ نوح عطا فرمائے۔

میری بیوی اور بیٹے ڈاکٹر خاور جمیل نے زندگی کے بکھیڑوں کا بوجھ اپنے کاندھوں پر اٹھا کر مجھے آزاد رکھا۔ میں ان کے لیے دعا گو ہوں۔ خدا کرے وہ صحت و عمر دراز کے ساتھ خوب پھولیں، پھلیں اور شاد آباد رہیں۔

میں شکر گزار ہوں اپنے استاذ محترم پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفی خان صاحب کا جنھوں نے ہمیشہ میری رہنمائی کی اور اپنے مشوروں اور اپنی دعاؤں سے میری زندگی میں نئی روح پھونکی۔ اللہ تعالیٰ ان کی مغفرت فرمائے۔

اب غالب کے اس شعر کے ساتھ آپ سے اجازت چاہتا ہوں:

درآں دیار کہ گوہر خریدن آئیں نیست
دکاں کشودہ ام و قیمت گوہر گویم

لیکن ساتھ ہی میر صاحب اس سفر میں یہ شعر سنا کر مجھے تازہ دم کرتے رہے:

میر نہیں پیر تم کاہلی اللہ رے
نامِ خدا تم ہو جواں، کچھ تو کیا چاہیے

اس شعر نے اب تک مجھے جوان رکھا ہے۔ اللہ میر صاحب کو تا ابد زندہ رکھے۔

[۱] دوادبی اسکول، علی جواد زیدی، ص ۳۸۳، لکھنؤ، ۱۹۷۰ء

تمہید

انیسویں صدی: صورت حال، سیاسی منظر، تہذیبی و معاشرتی رویے، تبدیلی کا عمل

انیسویں صدی کی دہلیز پر کھڑے ہو کر چاروں طرف نظر دوڑائیے تو معلوم ہوگا کہ برصغیر کا سارا نقشہ اور سارا منظر بدل گیا ہے۔ وہ ساری دیسی و بدیسی طاقتیں، جو مغلیہ سلطنت کے ڈھیر پر اٹھارویں صدی میں، سیاسی اقتدار حاصل کرنے کے لیے، ہاتھ پیر مار رہی تھیں، دم توڑ چکی ہیں اور اب انگریز سارے برصغیر کے سیاہ سفید کا مالک ہے اور ان کا اقتدار اعلیٰ کوہ ہمالہ و نیپال سے لے کر راس کمورن تک اور دریائے ستلج سے لے کر برہم پتر تک قائم ہے۔ تختِ دہلی پر ایک اندھا، بے بس اور نام کا بادشاہ شاہ عالم ثانی آفتاب متمکن ہے۔

کہتی ہے اسے خلقِ جہاں سب شہِ عالم   شاہی جو کچھ اس کی ہے سو عالم پہ عیاں ہے
(مصحفی)

انیسویں صدی اور اس کے ادب کی روح کو سمجھنے کے لیے ان سیاسی، سماجی، معاشی اور تہذیبی و فکری صورتِ حال کا سمجھنا اور جاننا ضروری ہے جن سے یہ صدی دوچار رہی ہے۔

اٹھارویں صدی، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، مغلیہ سلطنت کے ٹوٹنے پھوٹنے اور بے وقار ہونے کی صدی تھی۔ ٹیپو سلطان کی شکست و شہادت (۴ مئی ۱۷۹۹ء) اس صدی کا وہ اہم ترین واقعہ ہے جس نے انگریزی اقتدار کا راستہ کھول دیا۔ اسی کے ساتھ ٹیپو کی سلطنت ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ختم ہو گئی۔ سرنگا پٹم کو انگریزوں نے دل کھول کر لوٹا اور اس سلطنت کے حصے بخرے کر کے بڑے حصے کو اپنی عمل داری میں شامل کر لیا، کچھ حصہ نظام دکن کو اور کچھ راجا میسور کو دے دیا لیکن اگلے ہی سال یعنی ۱۸۰۰ء میں وہ حصہ، جس سے نظام کی سلطنت ساحل سمندر تک پھیل گئی تھی، واپس لے لیا اور اس طرح نظام کی سلطنت پھر سے انگریزوں کی عمل داری میں گھر گئی۔ ۱۳ مارچ ۱۸۰۰ء کو نامور مرہٹہ سردار نانا فرنویس بھی وفات پا گئے اور دولت راؤ سندھیا اور جسونت راؤ ہولکر کے درمیان اقتدار کی جنگ شروع ہو گئی۔ پیشوا نے وولزلی سے پناہ طلب کر لی۔ باجی راؤ نے انگریزوں کے ذیلی اتحاد (Subsidiary Alliance) کو تسلیم کر کے ۳۱ دسمبر ۱۸۰۲ء کو معاہدہ بسین پر دستخط کر دیے۔ چھ ہزار انگریز فوج پیشوا کے علاقے میں تعینات کر دی گئی۔ اس معاہدے سے راستے کا ایک اور بڑا پتھر بھی ہٹ گیا۔ ۱۲، اگست ۱۸۰۳ء کو احمد نگر پر انگریزوں کا قبضہ ہو گیا۔ ۱۲، اکتوبر کو اسیر گڑھ پر، ۱۵، اکتوبر کو برہان پور، اور اسی سال بندیل کھنڈ پر قبضہ ہو گیا۔ ۱۴ ستمبر ۱۸۰۳ء کو ظفر یاب انگریز افواج مغلوں کے مرکز سلطنت دہلی میں داخل ہو گئیں اور مغلیہ سلطنت ہٹتے ہٹتے لال قلعہ کی چار دیواری میں سمٹ کر محصور ہو گئی۔ مغل بادشاہ شاہ عالم ثانی انگریزوں کا وظیفہ خوار ہو گیا اور انگریز ریذیڈنٹ امورِ سلطنت کی نگرانی کرنے لگا۔ یہ سب فتوحات اتنی آسانی سے ہنستے کھیلتے ہوئیں کہ خود فاتح بھی حیران رہ گیا۔ وولزلی نے کہا: ''پورے ہوش و حواس کے ساتھ کہتا ہوں کہ خود مجھے امید نہیں تھی کہ میرے سارے منصوبے اتنی تیزی سے فوری طور پر استحکام کے ساتھ، پایۂ تکمیل

کو پہنچ جائیں گے" [۱] نظام دکن پہلے ہی یکم ستمبر ۱۷۹۸ء کو "ذیلی اتحاد" میں شامل ہو چکے تھے۔ ۷ جنوری ۱۸۰۶ء کو ہولکر نے بھی معاہدہ کر لیا۔ اس کے بعد تو معاہدوں کی ایک قطار لگ گئی۔ دولت راؤ سندھیا نے ۵ نومبر ۱۸۱۷ء کو اور باجی راؤ دوم نے ۳ جون ۱۸۱۸ء کو انگریزوں سے معاہدہ کر لیا۔ وزیر الممالک نواب آصف الدولہ ۱۷۹۷ء میں وفات پا چکے تھے۔ انگریزوں نے ان کے متبنیٰ بیٹے وزیر علی کو تختِ اودھ سے معزول کر کے ۱۲ جنوری ۱۷۹۸ء کو نواب سعادت علی خاں کو ان کی جگہ مسند نشین کر دیا۔

نئے معاہدے کے مطابق نواب سعادت علی خاں نے خراج کی رقم بڑھا کر ۷۶ لاکھ کر دی۔ الہ آباد کا صوبہ "کمپنی بہادر" کو دے دیا۔ ۱۸۰۵ء تک راجپوتانہ کی ریاستوں، جے پور، جودھپور، بھرت پور، اودے پور، بیکانیر وغیرہ نے انگریزوں سے معاہدہ کر لیا۔ ۷ رمضان المبارک ۱۲۲۱ھ مطابق ۱۹ نومبر ۱۸۰۶ء کو شاہ عالم ثانی بھی وفات پا گئے اور ان کی جگہ دوسرا وظیفہ خوار مغل بادشاہ اکبر شاہ ثانی ۴۸ سال کی عمر میں تختِ سلطنت پر متمکن ہو گیا۔ یہ بھی اپنے باپ کی طرح نام کا بادشاہ تھا۔ حسبِ دستور مولوی امام بخش صہبائی [۲] نے تاریخ جلوس اور سنہ لکھ کر پیش کیا اور شعرا نے قصائد عرض گزارے لیکن لفظوں کی روح مردہ ہو چکی تھی اور عشرت پرویز اور دولت واقبال منھ تکتے رہ گئے۔ ۱۸۱۶ء میں نیپال فتح ہو گیا۔ ۱۸۱۸ء میں آخری مرہٹہ سردار پیشوا باجی راؤ سے بھی معاہدہ ہو گیا۔ ۱۸۳۱ء میں مہاراجہ میسور کی ریاست کا بھی خاتمہ ہو گیا۔ ۱۸۴۳ء میں سندھ اور گوالیار بھی فتح ہو گئے اور ۱۸۴۶ء میں کشمیر اور جالندھر بھی انگریزوں کے زیر نگیں آ گئے۔ ۱۸۴۹ء میں پنجاب فتح ہو گیا اور اس کے بعد ۱۸۵۶ء تک جھانسی، برار، تنجور اور اودھ بھی انگریزی سلطنت کا حصہ بن گئے۔ واجد علی شاہ کلکتہ پہنچے تو مٹیا برج میں نظر بند کر دیے گئے۔

انیسویں صدی انگریزی سلطنت کی توسیع واستحکام کی صدی ہے۔ اس میں ہمیں چاروں طرف تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ پرانے ادارے بکھر رہے ہیں اور نئے ادارے ان کی جگہ لے رہے ہیں۔ اب تیز رفتار بحری جہاز چل رہے ہیں۔ بے تار برقی کے استعمال سے ذرا سی دیر میں خبر ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچائی جا رہی ہے۔ ریل گاڑی نے سفر کو آسان کر دیا ہے۔ آلاتِ حرب میں بندوق عام ہو چکی ہے۔ امرا خنجر و قرولی کے ساتھ اب پستول بھی رکھتے ہیں۔ اکبر شاہ ثانی کے صاحبزادے شہزادہ مرزا جہانگیر نے طیش میں آ کر برطانوی ریذیڈنٹ پر طمنچہ جھونک دیا تو انگریزوں نے نظر بند کر کے اسے الہ آباد بھیج دیا۔ ہوش آیا تو پتا چلا کہ اب اقتدار ان کے پاس نہیں ہے۔ بادشاہ بے بس تھا۔ کچھ نہ کر سکا اور مرزا جہانگیر وہیں قیدِ فرنگ میں مر گئے [۳]۔ انگریز فوج تربیت یافتہ اور جدید ترین آلاتِ حرب سے لیس تھی۔ وہ قدم اٹھاتے تو سوچ سمجھ کر حکمتِ عملی کے ساتھ اٹھاتے۔ ہر طرف ان کی دھاک بیٹھی ہوئی تھی۔ سعادت یار خاں رنگین نے لکھا ہے کہ "انگریز لوگ جس طرف سے لڑنے کو جاتے ہیں ادھر سے مونہہ (منھ) نہیں موڑتے اور جس مکان کا ارادہ کرتے ہیں اسے بن مارے زنہار نہیں چھوڑتے۔ [۴] "دولت راؤ سندھیا نے ایک دن بھرے دربار میں سرداروں سے یہ بات کہی کہ یہ انگریز لوگ شیخ سید مغل پٹھان، جو چار قوم اشراف کی ہیں اور آبا و اجداد سے سپاہی ہوتی آئی ہیں، انھیں تو نوکر نہیں رکھتے اور اجلاف اور پاجی اور گنوار لوگوں کو نوکر رکھ کر اور ایک پلٹن تیار کر کے دس دس بیس بیس ہزار اچھے لوگوں کی لڑائی مار دیتے ہیں اور آپ مار نہیں کھاتے، اس کا کیا سبب ہے؟" رنگین نے عرض کیا کہ "جتنے فرقے دنیا میں ہیں وہ استاد سے ہر ایک کسب کو حاصل کرتے ہیں اور اس کا پھل پاتے ہیں مگر سپاہی لوگ جو اشراف ہیں وہ فن سپاہ گری میں بے استاد ہے ہیں۔ باعث اپنی اشرافت کے اور غیرت کے کسی کے شاگرد نہیں

ہوتے اور کہتے ہیں کہ کیا ہم کسی سے کم ہیں کہ اس کے شاگرد ہوں۔ وہ کون سی بات ہے کہ ہم کو نہیں آتی۔ پس یہ فرقہ جو بے استادا اور خود منڈا ہے اس سبب سے اسے جَس نہیں ......'' [۵] اس واقعہ سے اس معاشرے اور فرقے کی ذہنیت اور سوچ کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ ہندوستانی فوج غیر تربیت یافتہ تھی۔ صرف خاندانی روایت پر تکیہ کرتی تھی۔ کسی نئی چیز کو کسی سے سیکھنا اپنی شان کے خلاف جانتی تھی۔ سپاہی کے سامنے کوئی بڑا مقصد نہیں تھا۔ یہی وجہ تھی کہ وہ ذرا سی ترغیب پر دشمن سے جاملتا تھا۔ جنگ نامہ رُنگین میں یہ واقعہ لکھا ہے کہ جنگ پاٹن میں جب نواب مرزا محمد اسمٰعیل مرہٹوں کا تعاقب کرتے کرتے بہت آگے چلے گئے تو مرہٹوں کے سردار نے یہ افواہ پھیلائی کہ نواب مرگیا ہے اور اس کی فوج کو چھ مہینے کی پیشگی تنخواہ دے کر اس کو اپنے ساتھ ملالیا۔ جب نواب واپس آیا تو وہاں ایک بھی سپاہی موجود نہیں تھا۔[۶] انگریز نے ہندوستان کو تلوار سے فتح کیا لیکن ان تلواروں میں زیادہ تر تلواریں خود یہاں کے لوگوں کی تھیں۔

یہ اس زوال پذیر، ڈوبتے معاشرے کا عام رویہ تھا۔ وہ کسب کو عیب جانتا تھا۔ ایک طرف ''پدرم سلطان بود'' کا گھمنڈ دوسرے خود کو طرّم خان سمجھ کر کسی نئی چیز، کسی نئی بات کو قبول نہ کرنے اور اپنی بات پر اڑ جانے کا مزاج اور بغیر حکمت عملی کے میدانِ جنگ میں اُترنے کے عمل نے سارے معاشرے کو بیرونی طاقتوں کی زد پر لا کھڑا کیا تھا۔ معاشی بدحالی نے خود غرضی اور لالچ کو جنم دیا تھا اور مقصد اور اتحاد کو پارہ پارہ کر دیا تھا۔ یہی ذہنیت ساری زندگی کے اعمال میں نظر آتی ہے۔ جو فوج کسی علاقے پر قبضہ کرتی تو وہ لوٹ مار پر لگ جاتی۔ مورخوں نے لکھا ہے کہ ''سارے ہندوستان میں مرہٹوں نے جو تباہی مچائی تھی اور ظلم و تشدد کا جو بازار گرم کیا تھا اس سے شدید نفرت کے ساتھ اُن کا خوف اس درجہ لوگوں کے دلوں میں بیٹھ گیا تھا کہ مائیں مرہٹہ سپاہی کا نام لے کر اپنے بچوں کو ڈراتی تھیں۔ اس دور کی مختلف زبانوں کی لوریوں میں بھی ڈرانے کے لیے مرہٹے کا ذکر ملتا ہے[۷]

انیسویں صدی میں پسپائیت کا گہرا اثر، بالخصوص مسلمانوں کے دل و دماغ پر چھایا ہوا تھا۔ حقیقت سے نظریں چرانا، عظمتِ ماضی پر زندہ رہنا، لکیر کے فقیر بن کر کسی نئے خیال کو قبول نہ کرنا ان کا طرزِ حیات تھا۔ اب رفتہ رفتہ سب پر کھل گیا تھا کہ اصل اقتدار ''کمپنی بہادر'' کے پاس ہے لیکن دکھانے کے لیے نام کا بادشاہ اب بھی تختِ سلطنت پر براجمان ہے۔ انگریز حکمران خود بھی اس بات کو بادشاہ اور رعایا تک پہنچانے کے لیے کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے تھے۔ اکبر شاہ ثانی نے جب خلعتِ شاہی، یہ دکھانے کے لیے کہ انگریز حکومت اب بھی مغلیہ تخت کے ماتحت ہے، پوری ظاہری شان و شوکت کے ساتھ لارڈ منٹو کو بھیجی تو اس نے خلعت براہ راست قبول نہیں کیا۔ لارڈ ہیسٹنگز کے زمانے میں جب گورنر جنرل کا بادشاہ سے ملاقات کا مسئلہ پیدا ہوا تو بادشاہ نے اصرار کیا کہ گورنر جنرل رعایا کے ایک فرد کی حیثیت سے دربار میں حاضر ہو اور نذر پیش کرے۔ ہیسٹنگز اس پر راضی نہ ہوا اور ملاقات نہ ہو سکی۔ لارڈ ہیسٹنگز نے اس کا بدلہ یوں لیا کہ اودھ کے نواب وزیر کو بادشاہ کا خطاب دے دیا اور ایک کروڑ کی رقم اس خطاب کی قیمت وصول کی۔ اب دیکھیے کہ پندرہ سال کے بعد اکبر شاہ ثانی نے لارڈ ایمہرسٹ کو یہ رعایت دی کہ اُسے نذر سے مستثنیٰ کر دیا اور دربار میں اُسے کرسی بھی دی۔ بادشاہ دربار میں ذرا سی دیر ٹھہرے اور مزاج پرسی کے بعد چلے گئے۔ ایک بار جب بادشاہ اکبر شاہ ثانی ریذیڈنسی میں گورنر جنرل سے ملنے گئے تو ملاقات چند منٹ کے لیے ہوئی لیکن اس ملاقات کے لیے بھی تختِ شاہی وہاں بھیجا گیا۔[۸] اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ کس طرح بے بصیرت ذہن زندگی کے مسائل طے کر رہا تھا۔ بادشاہ حقیقت سے آنکھیں چرائے، ماضی کی عظمتوں میں گم تھا اور اُسے بدلے ہوئے منظر کا ذرا بھی اندازہ نہیں

تھا اور وہ یہ بھی بھول چکا تھا کہ اس کے پُرکھوں نے عظمت یوں حاصل نہیں کی تھی۔

انگریزوں کی فتح و کامیابی کا اثر برصغیر کی دونوں بڑی قوموں پر مختلف ہوا۔ مسلمانوں کے نزدیک انگریز ان کا سب سے بڑا دشمن تھا جس نے سلطنت اور اقتدار ان سے چھین لیا تھا۔ وہ اس کے ہر فعل کو شک کی نظر سے دیکھتے تھے۔ اس کے برخلاف ہندوؤں نے انگریزی اقتدار کو اس لیے خوش آمدید کہا کہ مسلمانوں نے یہی اقتدار ان سے چھینا تھا اور اب وہ حکمران نااہل و بدا عمال اور ناکارہ ہو چکے تھے۔ انگریزوں کا نظام اٹھارویں صدی کے مسلم نظام سے بہتر تھا۔ ہندوؤں کے لیے اس وقت یہ صرف حکمرانوں کی تبدیلی تھی۔ مسلمانوں نے اسی لیے نئے مغربی تصورات اور انگریزی تعلیم کو مسترد کر دیا اور ہندوؤں نے اسے قبول کر لیا۔ جب کلکتہ کے عربی مدرسہ میں انگریزی زبان کو لازمی مضمون کے طور پر شروع کرنے کا ارادہ کیا تو مسلمانوں نے شدت کے ساتھ اس کی مخالفت کی اور ۱۸۳۴ء کے تنازع کا آغاز ہو گیا لیکن اس کے برخلاف جب علوم قدیم کی تعلیم کے لیے کلکتہ میں سنسکرت کالج قائم کیا گیا تو ہندوؤں نے اس کی شدید مخالفت کی اور مطالبہ کیا کہ ان کے لیے انگریزی تعلیم کا انتظام کیا جائے۔ ۱۰ جنوری ۱۸۱۷ء کو کلکتہ میں ہندو کالج کا قیام اسی زاویۂ نظر کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس سے انیسویں صدی میں دونوں قوموں کے اندازِ نظر کا فرق واضح ہوتا ہے۔

نئے حکمرانوں کے زیر اثر دونوں قوموں کے اندازِ نظر میں بھی تیزی سے تبدیلی آنے لگی۔ مسلمانوں میں ''عظمت رفتہ'' کے شدید احساس نے اور ہندوؤں میں اپنی ''اکثریت'' کے احساس نے دونوں کے سوچنے کے زاویوں کو بدل دیا۔ تبدیلی کے اس عمل سے فائدہ اٹھاتے ہوئے انگریز حکمرانوں نے پرانے رومن فلسفۂ حکمرانی 'لڑاؤ اور حکومت کرو'' (Divide et Impera) کے اصول پر عمل کیا۔ بمبئی کے گورنر لارڈ ایلفنسٹن نے ۱۴ مئی ۱۸۵۹ء کو لکھا کہ ''لڑاؤ اور حکومت کرو'' قدیم رومن اصولِ حکومت ہے اور یہی اصول ہمارا ہونا چاہیے۔ [۹] اب تک دونوں قوموں نے اپنے اندازِ نظر اور طرزِ فکر میں مصالحت اور ایک دوسرے سے قریب تر آنے کی خاطر بنیادی تبدیلیاں پیدا کی تھیں مثلاً ''ہندوؤں نے اپنے مذہبی اندازِ نظر میں وسیع المشربی لیکن اپنی سماجی اخلاقیات میں تعصب اور کٹر پن کو شامل کر دیا جب کہ مسلمانوں نے اسی قدر اپنے مذہبی خیالات میں کٹر پن لیکن اپنے معاشرتی طرزِ عمل میں وسیع المشربی کو داخل کر دیا۔'' [۱۰] اس سطح پر وہ ایک دوسرے سے قریب آئے تھے اور مسلمانوں کا دورِ حکومت انھیں مسلسل قریب لایا تھا۔ راجا رام موہن رائے نے کنگ کونسل کے سامنے جو بیان دیا اس میں کہا تھا کہ عالیجاہ! سابق مسلمان حکمرانوں کے دور میں اس ملک کے باشندے مسلمانوں کے ساتھ ساتھ یکساں حقوق کے مالک تھے اور وہ اعلیٰ ترین منصوبوں کے بہمہ وجوہ اہل تھے جن میں افواج کی سپہ سالاری اور صوبوں کے حاکم کا منصب بھی شامل ہے۔ ان کا مذہب اور جائے پیدائش ہر گز رکاوٹ نہیں بنتا تھا۔ [۱۱]

جیسے جیسے انیسویں صدی نے آگے کی طرف سفر کیا، انگریزی اقتدار کے زیر اثر، تبدیلی کے اثرات واضح ہونے لگے۔ نظامِ تعلیم اور تعلیمی ادارے بدلنے لگے۔ عدالتی نظام اور قوانین بدلنے لگے۔ نئے سیاسی، سماجی، مذہبی، معاشی تصورات اُبھرنے لگے اور معلوم ہونے لگا کہ اب نیا نظام پرانے نظام کی جگہ لے رہا ہے۔ یورپ میں حریت و آزادی، اخوتِ انسانی اور مساوات کے تصورات اٹھارویں صدی کی دین تھے۔ یہ اثرات فرنگی حکمرانوں کے ساتھ یہاں بھی پہنچے لیکن حکمرانوں کے استعماری مزاج نے ان تصورات کو یہاں اس طرح پھلنے پھولنے نہیں دیا جس طرح وہ

یورپ میں پھل پھول رہے تھے۔ نئے حکمرانوں کے زیر اثر تبدیلی کا یہ عمل اس طرح شروع ہوا جس طرح مسلمان فاتحین کے آنے کے بعد برصغیر میں شروع ہوا تھا اور ان اثرات نے یہاں سیاسی، سماجی، تعلیمی، مذہبی اور تہذیبی و فکری نظام کو تبدیل کر کے اسے ایک نئی صورت دی تھی۔ پہلے یہ واسطہ ہندو معاشرے کو مسلمانوں کے تصورات سے پڑا تھا، اب یہ واسطہ ہندو اور مسلمان دونوں کو اجنبی انگریزی تصورات سے پڑا۔ سیاسی و تہذیبی سطح پر جب دو تصورات آمنے سامنے آتے ہیں تو عمل و ردعمل سے نئے تصورات اُبھرتے ہیں جن میں وقت کے تقاضوں کی قوت شامل ہوتی ہے اور وہی صورت مقبول ہوتی ہے جو ان تقاضوں کے ''امتزاج'' سے وجود میں آتی ہے۔ اسی کا نام نیا شعور ہے۔ یہی صورت انیسویں صدی میں یہاں بھی پیش آئی۔

سیاسی، معاشرتی، فکری، سماجی و معاشی تبدیلی کا سب سے بڑا ذریعہ ''تعلیم'' ہے۔ یہاں کے معاشرے میں یہی تبدیلی انگریزی تعلیم سے آئی۔ انگریزی اقتدار اس تعلیم کے پیچھے تھا اور سمجھتا تھا کہ ہندوستان کے لوگوں کو اپنے ڈھب پر لانے کے لیے یہی سب سے موثر ذریعہ ہے۔ ہمارے پرانے نظام تعلیم میں حسب ضرورت اور وقت کے تقاضوں کے مطابق تبدیلی کرنے کے بجائے نئے حکمرانوں نے اسے مسترد کر دیا اور اپنے تصورات کے ساتھ ایک بالکل نیا نظام تعلیم جاری کیا۔ سب سے پہلے عیسائی مبلغوں نے یہاں اپنی درس گاہیں کھولیں۔ ہندوستانیوں اور عیسائی مبلغوں کے نزدیک اس تعلیم کے مقاصد جدا جدا تھے۔ مبلغوں کے نزدیک اس تعلیم کا مقصد یہ تھا کہ طالب علم اس طرح یسوع مسیح کی تعلیمات سے واقف ہو سکے گا۔ ہندوستانیوں کے لیے یہ تعلیم ملازمت حاصل کر کے ملکی انتظام میں حصہ لینے کا ذریعہ تھی۔ لارڈ میکالے نے اپنے والد کو ایک خط میں لکھا کہ ''مجھے واثق یقین ہے کہ اگر تعلیم کے ہمارے منصوبے قبول کر لیے گئے تو تیس سال کے اندر بنگال کے معزز طبقوں میں سے ایک بھی بت پرست باقی نہیں رہے گا اور یہ کام صرف علم اور غور و فکر کے فطری عمل سے کسی تبلیغی کاوش اور مذہبی آزادی میں ذرا سی مداخلت کیے بغیر ہی موثر ہو جائے گا۔ [۱۲] انگریزی تعلیم کے ساتھ ہی طلبہ والٹیئر، لاک، بیکن، ہیوم، ایڈم اسمتھ، وغیرہ کے خیالات پر بحثیں ہونے لگیں۔ اس زمانے میں پروٹسٹنٹ مذہب کے تبلیغی تصور مسیحیت (Evagelical) اور افادیت پسندی (Utilitarianism) کی تحریکیں انگلستان میں زوروں پر تھیں۔ ان تحریکوں کے زیر اثر افادیت پسند تعلیم کے لیے کمپنی نے ایک لاکھ روپے کی رقم مختص کر دی۔ کچھ عرصے تک فساد خلق کے ڈر سے اس پر عمل نہیں کیا گیا لیکن ۸ فروری ۱۸۲۴ء کے ''ڈسپیچ'' میں کمپنی کے کورٹ اوف ڈائریکٹر نے واضح طور پر روایتی تعلیم سے اظہار بیزاری کرتے ہوئے کہا کہ ''اس رقم کو مفید تعلیم پر خرچ کرنا چاہیے تا کہ ہندو دیو مالا کی بے معنی و بے مقصد کہانیوں یا نصوص قرآنی پر... [۱۳] انگریزی زبان کو ذریعہ تعلیم بنانے کا عمل بھی تبلیغی تصور مسیحیت اور تصور افادیت کا حصہ تھا۔ لارڈ ہارڈنگ کے زمانے میں (۱۸۴۴ء) انگریزی زبان و تعلیم ملازمت کے لیے ضروری شرط قرار دے دی گئی۔ ولیم بینٹک بھی افادیت پسند تصور تعلیم کا حامی تھا۔ میکالے انگریزی تعلیم کے ذریعے ''ایک ایسا طبقہ پیدا کرنا چاہتا تھا جو رنگ و خون کے اعتبار سے تو ہندوستانی ہو لیکن ذوق، رائے، اخلاق اور ذہن کے اعتبار سے انگریز ہو۔ [۱۴] میکالے کے نزدیک ملکی زبانوں کی کوئی قدر و قیمت نہیں تھی۔ ولیم بینٹک نے ۷ مارچ ۱۸۳۵ء کو میکالے کی رپورٹ پر دستخط کر کے مہر توثیق ثبت کر دی۔ ٹیپو سلطان کی شکست و شہادت (۱۷۹۹ء) کے بعد یہ دوسرا اہم ترین واقعہ تھا جس نے دیسی نظام تعلیم کا کم و بیش خاتمہ کر دیا۔ کمپنی بہادر کے ۱۸۵۴ء کے ڈسپیچ کے ذریعے جو انگریزی تعلیم کا نظام اور ڈھانچہ تیار کیا گیا تھا وہ کم و

بیش آج تک جاری و ساری ہے۔اس کے بعد ''ہنٹر کمیشن'' نے ۱۸۸۲ء میں اس پر مزید اضافہ کر کے اس کی شکل و صورت متعین کر دی۔ ہندو اور مسلمان سب اسی تعلیم پر رنگ گئے۔ سر سید احمد خان کی ''علی گڑھ تحریک'' اسی طریقۂ تعلیم کی علمبردار تھی۔ مسلمانوں نے اپنے نظام تعلیم کو محفوظ کرنے کے لیے اپنے مدارس قائم کیے اور اسے ایک تحریک کی صورت دے کر سارے برصغیر میں پھیلا دیا۔اس طرح اب دین اور دنیا الگ الگ ہو گئے۔ یہ صورت اسی طرح آج تک برقرار ہے۔

یہ وہ زمانہ ہے جب عقلیت، افادیت اور فردیت کے تصورات سارے یورپ کے ذہن پر چھائے ہوئے تھے۔ یہ تصورات عقیدے پر دلیل کو ترجیح دیتے تھے اور انسانی ضمیر، سماجی انصاف اور سیاسی حقوق کو اہمیت دیتے تھے۔ ان تصورات نے ہندوستان کے نئے ذہن کو بھی متاثر کیا۔ انگریزی اقتدار اور نئی تعلیم کے ساتھ لوگوں کا سماجی اور مذہبی انداز نظر بدلنے لگا۔ مسلمانوں نے خود کو چونکہ اس نظام سے الگ کر لیا تھا اس لیے ہندوؤں کے ہاں یہ اثرات زیادہ اور پہلے نمایاں ہوئے۔ ہندوؤں کے لیے انگریزی تعلیم حاصل کرنا اس لیے بھی سہل تھا کہ مسلمان حکمرانوں کے دور حکومت میں وہ فارسی تعلیم حاصل کرتے رہے تھے۔ اب بدلے ہوئے منظر میں وہ فارسی کے بجائے انگریزی زبان و تعلیم حاصل کرنے لگے۔ غالب نے اپنے ایک خط (۱۸۵۹ء) بنام یوسف علی خاں عزیز میں لکھا ہے کہ ''انگریزی زبان نے بنگالے میں سو برس اور دلی اکبر آباد میں ساٹھ برس سے رواج پایا ہے۔[۱۵]

ان نئے تصورات کے زیر اثر نئی نسل کا ذہن بھی بدلنے لگا اور اپنی تہذیب اور اپنے مذہب کے بارے میں بھی نئے نئے سوال اٹھنے لگے۔ راجا رام موہن رائے دیوتاؤں کی کثرت کے بجائے توحید کے قائل تھے۔ انھوں نے بیواؤں کی دوسری شادی پر مذہبی پابندی، ستی کی رسم اور ذات پات کے نظام کو بھی رد کیا۔ توحید کے مسئلہ پر ان کی فارسی تصنیف ''تحفۃ الموحدین'' اسی نقطۂ نظر کو پیش کرتی ہے۔ راجا رام موہن رائے کا 'برہمو سماج' (۱۸۲۸ء) ہندو مذہب کی اصلاح کی تحریک ہے۔ مسلمانوں میں 'وہابی تحریک' اور سید احمد شہید کی تحریک بھی اسی صدی میں پروان چڑھیں۔

انیسویں صدی میں چاروں طرف حرکت اور تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ہر طرف نئے خیالات سر اٹھا رہے ہیں اور ہمارا روایتی معاشرہ ٹوٹ کر نئی صورتوں کا خوگر ہو رہا ہے۔ ایک طرف مذہبی تحریکیں سر اٹھا رہی ہیں اور اسی کے ساتھ اصلاح احوال اور اصلاح رسوم کی تحریکیں بھی تیزی سے مقبول ہو رہی ہیں۔ ہندو اور مسلمان دونوں کے ہاں سماجی اصلاح کا عمل مذہبی تحریک کا بنیادی جز وتھا۔ ہندوؤں میں عورت کا سماجی مرتبہ، نابالغ بچوں کی شادی، بیواؤں کی دوسری شادی پر سماجی پابندی، ذات پت کے محدود دائرے میں شادیوں کا دستور، بیرون ملک کا سفر، ذات پات کا رواج وہ اصلاح طلب پہلو تھے جن کی طرف مصلحوں کی نظریں اٹھ رہی تھیں۔ ہندوؤں میں لڑکیوں کی پیدائش بدشگونی سمجھی جاتی تھی اور اکثر قبائل میں انھیں پیدائش کے وقت ہی ٹھکانے لگا دیا جاتا تھا۔ عورتیں لڑکیوں کو دودھ نہیں پلاتی تھیں یا پھر پستان افیم کا لیپ کر لیتی تھیں تاکہ بچی زہر خوری سے مر جائے۔ مہاراجہ رنجیت سنگھ کے بیٹے مہاراج دلیپ سنگھ نے بتایا کہ انھوں نے خود اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے کہ اس کی بہنوں کو ایک بورے میں بند کر کے دریا برد کر دیا گیا۔[۱۶] عورت شوہر کے مرنے کے بعد شادی نہیں کر سکتی تھی لیکن مرد زندگی میں جتنی چاہے شادی کر سکتا تھا۔ یہ عام خیال تھا کہ تعلیم یافتہ عورت کا شوہر مر جاتا ہے اور وہ بیوہ ہو جاتی ہے۔ یہ دستور بھی عام تھا کہ بیمار کو مرنے کے لیے دریائے گنگا پر لے جاتے تھے اور نچلے دھڑ تک اسے پانی میں کھڑا کر دیتے تھے۔ مالابار کے نائروں میں ایک عورت

بیک وقت کئی شوہر رکھتی تھی۔ مدورا کے تولیاس فرقے میں بھائیوں، چچاؤں اور بھتیجوں کے لیے ایک ہی مشترک بیوی ہوتی تھی۔ مشرقی میسور میں ایک ذات والے جب اپنی بڑی بیٹی کی شادی کرتے تھے تو اس کی ماں دو انگلیوں کو چھدوا لیتی تھی۔ جب کوئی شدر یا نیچ ذات کا آدمی یا عورت کسی برہمن یا اونچی ذات والے سے ملتا تو جسم کے اوپر کا حصہ ننگا کر لیتا۔[۱۷] مندروں میں اس قسم کی عبادات عام تھیں جیسے آگ پر چلنا، عبادت کے وقت گالوں یا ہونٹوں یا زبان کو لوہے یا چاندی کے تار سے بندھوانا۔ ہندوؤں کے مطالبے پر ۴ دسمبر ۱۸۲۹ء کو رسم ستی پر بنگال میں پابندی لگادی گئی اور ۱۸۵۶ء میں ہندو بیواؤں کی دوسری شادی کا قانون بھی منظور ہو گیا۔

ہندو انگریزی تعلیم کے ذریعے اصلاحِ رسوم کی طرف آئے اور برہمو سماج سے اصلاح کی بنیاد پڑی لیکن مسلمان انگریزی تعلیم سے دور رہ کر اپنی موجودہ صورت حال کا جائزہ لے کر اس نتیجے پر پہنچے کہ جب تک فرد و معاشرہ کی اصلاح نہیں کی جائے گی اور کردار و عمل کو نقصان پہنچانے والی رسوم کو ترک نہ کیا جائے گا وہ دوبارہ اپنی ''عظمت رفتہ'' کو حاصل نہیں کر سکتے۔ اس میں سرسید اور علما و بزرگانِ دین سب ایک زبان تھے۔ اس کے علاوہ وہ اس نتیجے پر بھی پہنچے کہ جذبہ جہاد کو زندہ کیا جائے۔ سید احمد شہید (۱۷۸۶ء۔۱۸۳۱ء) کی تحریک جہاد اور اصلاحِ رسوم اسی اندازِ فکر سے وجود میں آئی۔ زندگی کو سنوارنے کے یہ دونوں پہلو انیسویں صدی میں مسلمانوں پر چھائے رہے۔ تحریکِ جہاد کے اثرات اردو شاعری پر بھی پڑے اور یہ اثرات موضوعِ سخن بن کر مصحفی، ناسخ، آتش، غالب، مومن، شیفتہ، فضل حق خیر آبادی، وغیرہ سب کے ہاں نظر آتے ہیں۔ انیسویں صدی میں تحریکِ جہاد کس کس طرح موضوعِ سخن بنی۔ خواجہ منظور حسین (م ۱۹۸۶ء) نے اس کا گہرا اور تفصیلی مطالعہ اپنی اسی نام کی کتاب میں کیا ہے[۱۸] اسمٰعیل شہید کی تحریک اصلاح بھی اس رجحان کی ترجمان ہے۔ سید احمد شہید نے اصلاح کا آغاز اپنے گھر سے کیا اور اپنی بیوہ خالہ کا دوسرا نکاح کرادیا[۱۹] ہندوؤں اور اُن کے زیر اثر مسلمان شرفا میں بھی اس زمانے میں یہ بات سخت معیوب سمجھی جاتی تھی۔ انھوں نے مسلمانوں میں پیر پرستی، سویم، چہلم، برسی، شادی بیاہ کی ہندوانی رسمیں، بے جا اسراف وغیرہ کا بھی دفعیہ کیا۔ مشرکانہ عقائد و بدعات کے خلاف بھی جہاد کیا اور ان توہمات کو رد کیا جو عوام و خواص سب میں رائج تھے اور جن کی تفصیل اسمٰعیل شہید کی تصانیف ''تقویت الایمان'' اور ''تذکیرالاخوان'' میں درج ہے مثلاً اس زمانے میں لوگ مشکل وقت پڑنے پر اماموں، شہیدوں، فرشتوں، پریوں کو پکارتے اور ان کی قسمیں کھاتے تھے۔ شیخ سدو، میاں زین خاں، میاں صدر جہاں، پیر بٹیلے، ننھے میاں، چہل تن کو مشکل کے وقت پکارا جاتا تھا اور نیاز دلوائی جاتی تھی۔ کسی کے نام کی بدھی پہنتے تھے، پاؤں میں بیڑی ڈالتے تھے، کسی کے نام پر جانور کرتے تھے۔ کسی کے نام کی چوٹی رکھتے تھے۔ حضرت بی بی کی صحنک کسی مرد، لونڈی یا ایسی عورت کو جس نے دوسرا خصم کیا ہو، نہیں کھلاتے تھے۔ شاہ عبدالحق کا توشہ حقہ پینے والے کو نہیں کھلاتے تھے۔ یہ توشہ صرف حلوہ ہوتا تھا۔ شاہ مدار کی نیاز میں صرف ملیدہ ہوتا تھا۔ اس طرح بوعلی قلندر کی سہ منی، اصحابِ کہف کی گوشت روٹی پر نیاز دلوانے کا عام رواج تھا۔ شیر دہاں گھر، ستارہ پیشانی گھوڑا اور کل جبھی عورت نامبارک سمجھے جاتے تھے۔ عورتوں کا زیادہ مہر باندھنا، شادی میں بے جا خرچ کرنا، سوگ میں بیٹھنا، صفر کے مہینے کے تیرہ دنوں کو نامبارک سمجھنا سب کا دستورِ عمل تھا، میاں شاہ دریا، شاہ سکندر کو نوری شہزادہ کہا جاتا تھا۔ سعادت یار خان رنگین کے ''دیوان ریختی'' میں ان کے حوالے آئے ہیں۔ شاہ عالم ثانی کے زمانے میں لال قلعہ میں متعدد رسوم باقاعدگی سے منائی جاتی تھیں جن میں آخری چہار شنبہ کی نیاز میں باغ کی سیر کی جاتی تھی، چھلے بانٹے جاتے تھے، راگ رنگنیاں

سنی جاتی تھیں اور مبارک دی جاتی تھی۔ بسنت منایا جاتا تھا جس میں پھولوں کا گڑوا بنا کر سر پر رکھ کر لایا جاتا تھا۔ پھولوں سے کھیلا جاتا تھا۔ سنگھار کر کے پیلے کپڑے پہنے جاتے تھے۔ گانا بجانا ہوتا تھا اور مبارک دی جاتی تھی۔ ہولی، دیوالی، رت جگا، ساچق، سرتی کا پوجن، مہندی غوث الاعظم، نوروز کا جشن منایا جاتا تھا۔ شاہ عالم ثانی آفتاب کی تصنیف ''نادراتِ شاہی'' میں ان کا ذکر آیا ہے [۲۰]

انیسویں صدی میں چھاپے خانے کے عام رواج نے طباعت کی ایسی سہولتیں پیدا کر دیں جن کا اس سے پہلے تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ پہلے کتابیں ہاتھ سے لکھی جاتی تھیں اور صرف ایک محدود حلقے تک پہنچ سکتی تھیں۔ عیسائی مبلغین نے گوا اور مالابار میں اٹھارویں صدی میں چھاپے خانے لگا لیے تھے لیکن بنگال میں سرام پور کے مقام پر ۱۸۰۰ء میں پہلا چھاپہ خانہ لگا۔ چھاپے خانے کے رواج سے تصنیف و تالیف کے کام ہی میں نہیں بلکہ اخبار، رسائل و جرائد اور کتب کی اشاعت کی رفتار بھی تیز ہوگئی۔ انیسویں صدی میں پہلی مرتبہ پریس کے قوانین وضع ہوئے۔ برطانیہ کے اخباروں کے برخلاف برصغیر میں آزادی نہایت محدود تھی اور اس کی وجہ یہ بتائی جاتی تھی کہ ہندوستان میں چونکہ ایسی نمائندہ حکومت قائم نہیں ہے جو عوام کی ترجمانی و نمائندگی کرتی ہو اس لیے وہ حکومت پر کسی قسم کا کنٹرول نہیں رکھتے۔ حکومتِ ہند کے پاس ''مستعد راختیار'' ہے جو اسے کورٹ اوف ڈائریکٹر اور بورڈ اوف کنٹرول نے دی ہے، اس لیے یہاں پریس کو وہ آزادی نہیں دی جا سکتی جو انگلستان میں پریس کو حاصل ہے۔ اس ''بہانۂ بسیار'' کی وجہ سے پورے برطانوی دور میں یہاں کا پریس سخت قوانین کا شکار رہا۔ ہندوستان میں اخبار، رسائل ہفت روزہ، ماہنامہ وغیرہ کے تصورات بھی اس صدی میں پیدا ہوئے جو اظہارِ خیال کا موثر ذریعہ بن گئے۔ جب اس دور کا نوجوان انگریزی تعلیم یافتہ طبقہ پریس میں آیا تو حریت و آزادی کے ان تصورات کے ساتھ آیا جن کی تعلیم اس نے اسکول، کالج میں پائی تھی۔ اس کی وجہ سے حکومت اور پریس ہمیشہ ایک دوسرے سے متصادم رہے۔ لارڈ ڈفرن اس آزادی سے اتنا عاجز تھا کہ اس نے لارڈ کراس کے نام اپنے خط مورخہ ۲۳ نومبر ۱۸۸۶ء میں دارالحکومت کو کلکتہ سے منتقل کرنے کی تجویز پیش کرتے ہوئے لکھا ''معلوم ہوتا ہے کہ بنگالی پریس پر ایسے بزدل، خبیث و بدباطن لوگ حاوی ہیں جنھیں یہ بھی پتا نہیں ہے کہ حقیقت کیا ہے...... مجھے تو یوں لگتا ہے کہ ہم جس قدر جلد دارالحکومت کو یہاں سے منتقل کر دیں، اتنا ہی بہتر ہے۔ [۲۱]

انیسوی صدی میں تبدیلی کے اس عمل میں نئی ایجادات نے بھی معاشرے پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ چھاپے خانوں نے کتابوں، اخبارات و رسائل کی صورت میں فرد کو متاثر کر کے رائے عامہ کی تشکیل میں مدد دی۔ ریل گاڑی نے رفتار کو تیز کر کے فاصلوں کو کم کر دیا۔ اسی کے ساتھ سفر کا رجحان بڑھ گیا۔ سڑکوں کی تعمیر کا کام بھی اسی صدی میں تیز ہوا۔ ڈاک کا پہلے سے بہتر نظام وجود میں آیا۔ انگریزی کلچر کے اثرات فنِ تعمیر پر بھی پڑنے لگے اور مکانوں کے حلیے بدلنے لگے۔ وزیر الممالک نواب سعادت علی خاں نے لکھنؤ میں انگریزی وضع کی کوٹھیاں تعمیر کروائیں۔ انگریزی لباس مقبول ہونے لگا۔ اعلیٰ طبقے میں دسترخوان کے ساتھ میز کرسی کا استعمال بھی بڑھنے لگا۔ دیوان خانے نئے انداز سے سجنے لگے۔ تانبے پیتل کے برتنوں کے ساتھ چینی کے برتنوں کا رواج و استعمال بھی عام ہوگیا۔ اعلیٰ طبقہ خود کو انگریز جیسا بنانے کی کوشش میں ان کے طور اطوار اختیار کرنے لگا۔ مغلوں نے جو نظام یہاں رائج کیا تھا اس سے یک جہتی پیدا ہوئی تھی اور دیکھنے والوں کی نظر میں یہاں کے باشندوں کے طرزِ عمل میں یکسانیت اور

طرزِ فکر میں مماثلت پیدا ہو کر ایک ''متحدہ ہندوستانی قومیت'' کا تصور اُبھرا تھا۔ مغلوں نے پرانے نظام کو نئی زندگی دے کر اسے موثر بنایا تھا۔ مغل بادشاہ اب بابر کے بادشاہ نہیں تھے۔ وہ پوری طرح یہیں کے باشندے ہو چکے تھے۔ ان کا کلچر ایران توران، وسطی ایشیا اور عربوں کے کلچر سے مختلف تھا۔ ہندو عورتوں سے شادیوں نے انھیں بدل کر یہیں کا بنا دیا تھا۔ اس سارے دور میں ہندوستان کی ساری دولت یہیں رہی، یہیں خرچ ہوئی اور یہیں لگی۔ انگریزوں نے اس کے برعکس عمل کیا۔ وہ یہاں کی دولت سمیٹ کر انگلستان لے جاتے رہے اور ہندوستان کی قیمت پر برطانیہ عظمیٰ کی تعمیر ہوتی رہی۔ فکری سطح پر بھی ہندو اور مسلمان دونوں میں یہ اندازِ نظر مشترک تھا کہ انسان کو چاہیے کہ وہ خدا اور اس کے بندوں سے محبت کرے، نیک، سادہ زندگی بسر کرے۔ ان دونوں کے اندازِ نظر میں یہ بات مشترک تھی کہ دنیا رنج و محن کی جگہ ہے۔ خدا ہی بزرگ و برتر ہے اور وہ جو چاہتا ہے وہی ہوتا ہے۔ مقدر کا لکھا اٹل ہے۔ وہ ہمیشہ پورا ہوگا۔ دونوں پیر و مرشد یا گرو سے رشد و ہدایت لے کر زندگی بسر کرتے تھے۔ ہندوؤں میں کبیر، نانک، چیتنیہ، گیان دیو کے سلسلے قائم تھے۔ مسلمانوں میں چشتیہ، نقشبندیہ، قادریہ، سہروردیہ، شطاریہ وغیرہ سلسلے قائم تھے۔ ڈاکٹر تاراچند نے لکھا ہے کہ ہندو مسلمان دونوں معرفتِ نفس حاصل کرنے کے لیے طریقت کے پیروکار تھے۔ ظاہر پرستی، انسانوں کے درمیان امتیاز و تفریق کو دونوں بُرا جانتے تھے [۲۲] ہندو اور مسلمان دونوں میں بہت سی مشترک رسمیں پیدا ہو گئی تھیں۔ جیسے شادی بیاہ کی بہت سی رسمیں مشترک تھیں۔ بچہ کی پیدائش اور مکتب کی رسمیں بھی مشترک تھیں۔ دونوں کے متعدد مشترک میلے اور تہوار تھے۔ ان کے توہمات، ورزشیں، کھیل کود، آلاتِ حرب، رہن سہن کے رنگ ڈھنگ ملتے جلتے تھے۔ سب بڑوں کی عزت اور چھوٹوں کا خیال کرتے تھے۔ مغلوں کے دور میں سنسکرت کی متعدد کتابیں فارسی میں ترجمہ ہوئیں جن میں وید، اُپنشد، بھگوت گیتا اور پوران وغیرہ شامل ہیں۔ مسلمانوں نے اپنی مادری زبانیں ترک کر دی تھیں اور یہیں کی زبانیں اختیار کر لی تھیں۔ خانگی زندگی، گھر گرہستی، لباس، زیورات، اسلحہ وغیرہ میں ہندو مسلمانوں میں فرق کرنا مشکل تھا۔ انگریزوں کے اقتدار تک فارسی دفتری زبان تھی جسے ہندو مسلمان دونوں جانتے اور استعمال کرتے تھے۔ اسی کے ساتھ ہندوی یا ہندی، جو اردو کا اصل نام ہے، عام و مشترک زبان کے طور پر بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ اگر انگریز درمیان میں نہ آتا اور ''لڑاؤ اور حکومت کرو'' پر عمل پیرا نہ ہوتا تو یہ اشتراک، رواداری کے ساتھ، باقی و برقرار رہتا اور برصغیر کا بہت بھلا ہوتا۔

اردو زبان کی باقاعدہ ''ادبی تاریخ'' یوں تو پندرھویں صدی عیسوی سے شروع ہوتی ہے اور اس کے سرے اس سے پہلے کی صدیوں سے بھی جا ملتے ہیں لیکن اٹھارویں صدی تک اردو، ممتاز ادبی زبان کے طور پر سارے ہندوستان میں پھیل چکی تھی۔ میر، سودا، خواجہ درد وغیرہ اسی زبان کے شاعر ہیں۔ انیسویں صدی میں اس زبان نے غیر معمولی ترقی کی اور یہ ایک خوبصورت، شائستہ، معیاری اور پُراثر ادبی زبان کے طور پر برصغیر کی ساری دوسری زبانوں سے ممتاز اور زیادہ ترقی یافتہ ہو گئی اور فکشن کے ساتھ مذہبی، تاریخی، فلسفیانہ اور سائنسی علوم کا ذریعہ اظہار بھی بن گئی۔ اردو زبان کے ادبی و علمی کارناموں اور نظم و نثر کی تخلیق کے اعتبار سے انیسویں صدی ایک عظیم صدی ہے۔ اب یہ سارے برصغیر کی عام زبان بن گئی تھی جسے بادشاہ و وزیر سے لے کر حقیر فقیر تک بولتے اور برتتے تھے۔ بدلے ہوئے سیاسی منظر میں اب اردو نے فارسی کی جگہ لے لی تھی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''رواجِ شعرِ فارسی در ہندوستان بہ نسبت ریختہ کم است و ریختہ ہم فی زماننا بپایۂ اعلیٰ فارسی رسیدہ'' [۲۳]۔ اس صدی میں اتنا ادب تخلیق ہوا کہ کسی دوسری صدی میں

نہیں ہوا تھا۔ لغت اور اردو قواعد عیسائی مبلغین کی ضرورت تھی اور انھوں نے اس سلسلے میں نمایاں خدمات انجام دیں۔ جب فورٹ ولیم کالج میں کتابوں کی تصنیف و تالیف کا کام شروع ہوا تو اس سے پہلے اردو زبان میں نثر کی تصانیف مخطوطوں کی صورت میں موجود تھیں۔ ناگری "ہندی" باقاعدہ ادبی زبان کی حیثیت سے ابھی وجود میں نہیں آئی تھی۔ خود بنگالی زبان میں ابھی تک نثر کی روایت کا آغاز نہیں ہوا تھا۔ آر۔سی مجمدار نے لکھا ہے کہ "انیسویں صدی سے پہلے بنگالی زبان میں نثری ادب کا وجود نہیں تھا...... بنگالی زبان کا نثری ادب درحقیقت کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کے قیام سے ۱۸۰۰ء میں شروع ہوتا ہے۔"[۲۴] اس کے برخلاف اردو میں قابلِ ذکر متعدد کتب نثر میں موجود تھیں جن میں شاہ عالم ثانی کی "عجائب القصص" کے علاوہ تنقیدی نثر میں سید عبدالولی عزلت، مرزا جان طپش اور محمد باقر آگاہ ویلوری کی تحریریں، مذہبی تصانیف میں شاہ عبدالقادر کا "موضح القرآن" شاہ مراد سنبھلی کی "تفسیر مرادیہ" اور فضلی کی کربل کتھا "اور تاریخی تصانیف میں رستم علی کی "قصہ و احوال روہیلہ" کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔

انیسویں صدی میں اردو زبان میں لکھنے والے سارے برصغیر کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے تھے اگر تاریخ کو تعصب کی عینک سے نہ دیکھا جائے تو یہ بات واضح طور سے سامنے آتی ہے کہ کھڑی بولی کا جو کینڈا اردو نے وضع کیا تھا اور جس تخلیقی توانائی سے مختلف زبانوں کے اثرات کو اپنے وجود میں جذب کر کے ایک شائستہ روپ دیا تھا وہ اردو اور صرف اردو کا روپ تھا جسے انیسویں صدی تک لفظ "ہندی" سے موسوم کیا جاتا تھا۔ اس روپ میں کھڑی بولی کے علاوہ پنجابی، ہریانی، اودھی، بھوجپوری، گلدھی، بندیلی، فارسی، عربی، ترکی، مرہٹی وغیرہ کے اثرات اور لہجے ایسے جذب ہو گئے تھے کہ ایک خوبصورت لہجہ، شائستہ روپ اور قوت اظہار پیدا ہو گئے تھے۔ انیسویں صدی میں "ناگری ہندی" نے اردو کے، جو اب تک خود "ہندی" کے نام سے موسوم کی جاتی تھی، اسی روپ اور کینڈے کو اختیار کر کے اس میں سنسکرت کے الفاظ شامل کر دیے اور اسے دیوناگری رسم الخط میں لکھ کر "ہندی" کا نام دے دیا۔ انیسویں صدی میں "ہندی" اور "ریختہ" کے ساتھ اردو کا لفظ بھی عام ہونے لگا تھا۔ اردو زبان کے لیے "ہندی" کا لفظ صدیوں سے مسلسل استعمال ہوتا رہا ہے۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے جب بھی "ہندی" کا لفظ زبان کے معنی میں استعمال ہوا ہے اس سے ہمیشہ مراد یہی اردو زبان لی جاتی رہی ہے جس میں، میں یہ سطور لکھ رہا ہوں اور جو آج عرف عام میں "اردو" کے نام سے موسوم ہے۔ محمد عوفی نے "لباب الالباب" میں لکھا ہے کہ "او را سہ دیوان ست یکے بتازی و یکے بپارسی و یکے بہندوی"[۲۵] امیر خسرو (۱۲۵۳ء۔۱۳۲۵ء) نے "غرۃ الکمال" کے دیباچے میں مسعود سعد سلمان (۱۰۴۶ء۔۱۱۲۱ء) کے بارے میں لکھا ہے:

"اما آں سہ دیوان در عبارت عربی و فارسی و ہندی است"[۲۶]

غرۃ الکمال کے اس دیباچے میں امیر خسرو نے ایک اور جگہ لکھا ہے کہ:

"جزوے چند نظم ہندی نذر دوستاں کردہ شدہ است"[۲۷]

میراں جی شمس العشاق (م ۹۰۲ھ)[۲۸] کے ہاں "شہادت التحقیق" میں یہ شعر ملتا ہے

یہ ہندی بولوں سب + اس ارتوں کے سبب

شاہ برہان الدین جانم اپنی زبان اردو کو "ہندی" کہتے ہیں جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے۔

عیب نہ راکھیں ہندی بول + معنی تو چک دیکھ ڈھنڈول[۲۹]

شیخ بہاؤالدین باجن (۱۳۸۸ء۔۱۵۰۶ء) ''خزائن رحمت اللہ'' میں لکھتے ہیں:

''ورذکر اشعار کہ مقولِ ایں فقیر است بزبان ہندوی جکری خوانند'' [۳۰]

''سب رس'' میں ملا وجہی اپنی زبان کو ''زبان ہندوستان'' کہتے ہیں۔[۳۱] سید اشرف بیابانی (۸۶۴ھ۔۹۳۵ھ) ''نوسرہار'' میں لکھتے ہیں:

بازاں کیتا ہندوی میں + قصۂ مقتل شاہ حسین[۳۲]

اٹھارویں صدی میں اردو کے عظیم شاعر محمد تقی میر کہتے ہیں:

کیا جانوں لوگ کہتے ہیں کس کو سرورِ قلب + آیا نہیں ہے لفظ یہ ہندی زباں کے بیچ

شاہ عبدالقادر نے اٹھارویں صدی میں ترجمہ قرآن مجید (۱۲۰۵ھ) اردو میں کیا تو لکھا:

''بعد حمد و صلوۃ کے اس بندۂ عاجز عبدالقادر کو خیال آیا کہ ------ ہندی زبان میں قرآن شریف کو ترجمہ کرے------'' [۳۳]

سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ''شاہ عبدالقادر صاحب کے زمانہ تک ''اردو'' کا نام ''ہندی متعارف تھا اور سرسید نے ''آثار الصنادید'' کے طبع اول (۱۸۴۷ء) میں ''اردو'' کے لیے ''ہندی'' کا لفظ استعمال کیا ہے اور اسی کو ''ہندی'' کہتے ہیں۔ ہندی والوں نے اس لفظ پر ایسا قبضہ کیا کہ آپ کو اس نام پر سے ملکیت کا دعویٰ اٹھا لینا پڑا'' [۳۴]

ان شواہد سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ پانچ چھ سو سال کے عرصے میں لفظ ''ہندی'' زبان نے معنی میں ''اردو زبان'' کے لیے استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد ''ہندی'' کا لفظ اردو کے اس لسانی و نحوی روپ کو کہا جانے لگا جو دیوناگری رسم الخط میں لکھی جاتی ہے اور فارسی رسم الخط میں لکھی جانے والی زبان کو ''اردو'' کہا جانے لگا۔ وہ زبان جو شاہی قلعے میں بولی جاتی تھی اردوئے معلیٰ کہلاتی تھی۔ جب بہادر شاہ ظفر کے ساتھ شاہی ختم ہوئی تو ''معلیٰ'' کا لفظ خارج ہو گیا اور صرف اردو کا لفظ زبان کے معنی میں استعمال ہونے لگا۔ بول چال کی سطح پر یہ دونوں زبانیں آج بھی ایک ہیں۔ ان کی ترکیب نحوی بھی ایک ہے۔ ۱۹۹۲ء میں کنہیا کماری کے ساحل کی ایک چٹان پر کھڑے ہونے میں اور ضیا جالندھری ایک دوسرے سے باتیں کر رہے تھے کہ پاس ہی پانی میں پیر لٹکائے ہوئے ایک لڑکی نے حیرت سے پوچھا کہ آپ ''ہندی'' میں باتیں کر رہے ہیں؟۔ میں نے کہا ''نہیں بیٹی! اردو'' میں کر رہے ہیں۔ وہ یہ سن کر خاموش ہو گئی اور پانی سے کھیلنے میں مصروف ہو گئی۔ دلی کے ''دوردرشن'' پروگرام سے پہلے جب چہرے اور سر کی چمک کم کرنے کے لیے پاؤڈر لگایا جا رہا تھا مشاط (میک اَپ مین) نے کہا کہ ''آپ بہت میٹھی، دل بھاتی اور ستھری ہندی بولتے ہیں۔ آپ کی ہندی بہوت میٹھی ہے''۔ میں نے کہا ''نہیں بھائی! میں اردو بول رہا ہوں'' یہی بنا بنایا، ترقی یافتہ، شائستہ، دل بھاتا اردو روپ دیوناگری ہندی نے لے لیا اور اس میں سنسکرتی الفاظ شامل کر کے اسے اردو کا پرانا نام ''ہندی'' دے دیا۔ انگریزی اقتدار نے اس لسانی اختلاف کو ہوا دی تاکہ ہندو و مسلمان ایک دوسرے سے دور ہوتے چلے جائیں اور لڑاؤ اور حکومت کرو'' کے قدیم رومن اصول کے عین مطابق ان کی حکومت مستحکم و دائم رہے۔ انیسویں صدی میں ہندو و مسلمان کے درمیان فاصلہ پیدا کرنے کا یہ عمل فورٹ ولیم کالج (۱۸۰۰ء) سے ایک منصوبے کے تحت، شروع ہوا اور وقت کے ساتھ کامیاب ہوتا چلا گیا۔ ایک وقت آیا تھا کہ ہندو مسلمان اس بات پر متفق ہو گئے تھے کہ اس ایک ہی زبان کو ''اردو'' اور ''ہندی'' کہنے کے بجائے اسے ''ہندوستانی'' کہا جائے اور یہ دونوں رسم الخطوں میں لکھی جائے۔ جوفی

الواقع اردو ہندی تنازع کا واحد و بہترین حل تھا۔ یہ آج بھی ممکن ہے، واضح رہے کہ اردو زبان کے لیے ''ہندوستانی'' کا لفظ استعمال کے اعتبار سے لفظ ''ہندی'' سے بھی قدیم تر ہے۔ ''تاریخ فرشتہ'' میں عادل شاہ ثانی والیٔ بیجاپور کے متعلق لکھا ہے کہ ''تابہٗ ہندوستانی متکلم نمی شد''۔ شاہجہاں کی تاریخ ''بادشاہ نامہ'' میں ہے ''نغمہ سرایان ہندوستانی زبان''۔[۳۵]

ایس کے چیٹرجی نے لکھا ہے کہ ''تقریباً ۱۸۵۰ء سے وہ نثری اسلوب جس کا للو لال جی (۱۷۶۳ء۔ ۱۸۳۵ء)، سادل مترا اور دوسروں نے آغاز کیا تھا رفتہ رفتہ متعین ہوگیا۔ اس (اُسلوب) پر اردو کے سادہ و پرکار نثری اُسلوب کا بے حد گہرا اثر تھا...... ۱۸۵۰ء سے ۱۸۷۰ء تک خود ہندی والے پس و پیش میں مبتلا تھے اور ہندی (زبان) کے بارے پُریقین نہیں تھے''[۳۶] اس کے بعد بنارس کے ہریش چندر نے (۱۸۴۶ء۔۱۸۸۴ء) جو عرف عام میں ''بھارت اینڈو'' (ماہِ ہند) کہلاتے تھے، دیوناگری ہندی کو آگے بڑھانے کی تحریک میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ ۱۸۷۵ء میں جب ''آریا سماج'' وجود میں آیا تو پرچار کے لیے اس کے بانی دیانند سرسوتی نے ہندی کے اسی روپ کو سارے ملک میں استعمال کیا۔ اردو کے عظیم افسانہ نگار منشی پریم چند (۱۸۸۰ء۔ ۱۹۳۶ء) نے اردو اور ہندی دونوں رسم الخط میں لکھا اور دونوں زبانوں میں ان کی حیثیت آج بھی مسلّم ہے۔

☆☆

یورپ میں انیسویں صدی ''انقلاب فرانس'' کے بنیادی تصورات سے روشن تھی۔ جیسے جیسے یورپی اقوام دوسرے ممالک پر قبضہ کرتی گئیں یہ تصورات بھی نئی تعلیم اور اشاعت کی سہولتوں کے ساتھ، ان مقبوضہ ممالک میں بھی سامنے آتے گئے۔ اس وقت عقلیت، تشکیک، افادیت، فردیت کے تصورات اہل انگلستان کے ذہنوں پر چھائے ہوئے تھے۔ ہندوستان میں بھی ان کی گونج سنائی دینے لگی۔ یہاں بھی انگریزی داں طبقہ عقیدے پر ''عقل'' کی برتری کا پرچار کرنے لگا اور یہاں بھی فرد کے ضمیر کا مسئلہ اہمیت اختیار کرنے لگا۔ سماجی انصاف، سیاسی حقوق اور تعلیم نسواں کے تصورات بھی تعلیم یافتہ طبقے میں پھیلنے لگے لیکن جیسے آزادیٔ اظہار کے معنی انگلستان میں اور تھے اور ہندوستان والوں کے لیے اور تھے، اسی طرح یہ تصورات بھی کچی پکی صورت میں ہی سامنے آئے۔ اس صدی میں افادیت، عقلیت، نیچر اور مذہب کی نئی تاویل کے تصورات بھی یہاں مقبول ہونے لگے۔ سرسید احمد خان نے جو کچھ عملاً کیا وہ ان ہی تصورات کا اثر تھا۔ ان اثرات سے سرسید احمد خان نے ۱۸۵۷ء کے بعد کی صورت حال کا مقابلہ کیا اور مسلمانوں کو قدیم منجمد تصورات کی دلدل سے نکال کر جدید دور میں لا کھڑا کیا۔

انیسویں صدی میں یہ تبدیلیاں ایک طبقے میں تو ضرور پیدا ہوئیں لیکن تعلیم عام نہ ہونے کی وجہ سے یہ عوام تک نہ پہنچ سکیں۔ زرعی نظام میں مداخلت اور تبدیلی کی وجہ سے عوام کی معاشی حالات حد درجہ خراب ہوگئی۔ وہ خوش حالی، جو سارے انتشار کے باوجود مغلیہ دور میں تھی اب تیزی سے مفقود ہوتی جارہی تھی۔ گاؤں کا نظام بھی، انگریزوں کی استعمار پسندانہ حکمت عملی کی وجہ سے بُری طرح متاثر ہوا تھا۔ ہندوستان بنیادی طور پر ایک زرعی ملک تھا اور یہاں کا زرعی نظام صدیوں سے کامیابی کے ساتھ چل رہا تھا۔ پہلے حکمران کی تبدیلی سے شاہی خاندان بدل جاتا تھا لیکن سماجی تانا بانا، پیداواری نظام، زمین سے رشتہ و قانونی تعلق اس سے متاثر نہیں ہوتے تھے، برطانوی اقتدار نے ان رشتوں کو توڑ کر رکھ دیا۔ وارن ہیسٹنگز نے اس مفروضے پر اپنی حکمت عملی وضع کی کہ ساری زمین فرماں رواں کی ملکیت ہوتی ہے

اور بیچ کے لوگ محض ایجنٹ اور بٹے دار ہوتے ہیں۔ جو کسان سے مال گزاری اُگانے پر کمیشن کے حق دار ہوتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ موجودہ زمین دار کو صرف اس صورت میں برقرار رکھا جا سکتا تھا اگر وہ مقررہ رقم ادا کرے، جو کسان کی استطاعت سے یقیناً باہر تھی۔ اس حکمت عملی کے ساتھ بنگال میں بیشتر پرانے زمین دار بے دخل ہو گئے اور حکومت وقت اور کسان کے درمیان پرانا تعلق ختم ہو گیا۔ یہ ہندوستان کے زرعی و دیہی نظام میں پہلی بنیادی اور بڑی دراڑ تھی۔ جب ''بندوبست استمراری'' کا نفاذ ہوا تو زمین دار کو زمین کا مالک تسلیم کر لیا گیا۔ اب اسے یہ اختیار بھی مل گیا کہ حکومت کو مال گزاری ادا کرنے کے بعد باقی ساری رقم اس کی ہوگی۔ حکومت نے مال گزاری کی شرح مقرر کر دی۔ اس سے خود کسان کا رشتہ زمین سے کٹ گیا۔ وہ محض ایک مزدور بن کر رہ گیا۔ کسان کی حالت اتنی خراب ہوگئی کہ وہ زمین دار کے رحم و کرم پر رہ گیا۔ اب زمیندار ہر طرح زمین کا مالک تھا۔ وہ چاہے تو اسے فروخت کر سکتا تھا، گروی رکھ سکتا تھا یا تحفے میں دے سکتا تھا۔ مغلوں کے دور میں ایسا نہیں تھا۔ مغلوں کے زمانے میں زمیندار/جاگیردار کا اختیار محدود تھا۔ وہ زمین کا مالک نہیں تھا۔ اس بات میں کوئی فرق نہیں تھا کہ کسان مال گزاری زمیندار کو دے یا حکومت وقت کو ادا کرے۔ ''بندوبست استمراری'' نے اس نظام کو ختم کر دیا۔ اب یہاں کے زمین دار کی وہی حیثیت ہوگئی جو برطانیہ میں زمیندار کی تھی۔

اب تک برصغیر کے گاؤں دیہات پوری طرح خود کفیل تھے۔ بڑے سے بڑا طوفان آتا لیکن ان خود کفیل دیہاتوں کی اکائی ثابت و سالم رہتی۔ نئے برطانوی نظام کی وجہ سے جب زمینوں کی خرید و فروخت کا سلسلہ شروع ہوا تو زمین ان تاجر پیشہ لوگوں نے خریدنی شروع کر دی جن کے پاس فاضل سرمایہ تھا۔ اب زمین، گاؤں کی خود کفیل اکائی سے الگ ہو کر، زیادہ سے زیادہ منافع کمانے کا ذریعہ بن گئی۔ ایسے لوگ بھی درمیان میں آ گئے۔ جن کے پاس زمینیں ٹھیکے پر تھیں۔ ''بندوبست استمراری'' کے دو عشروں کے اندر اندر بنگال کی آدھے سے زیادہ زمینیں بار بار فروخت ہوئیں اور یہ زمینیں ایسے تاجروں اور ساہوکاروں کے ہاتھ آ گئیں جن کا زراعت سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ ۱۷۹۳ء میں کمپنی بہادر زمین کے کرائے سے ۸۹ فی صد وصول کرنے لگی تھی جب کہ انگلستان میں یہ شرح پانچ، دس فیصد تھی۔ وصول کرنے کے قاعدے بھی اتنے جابرانہ تھے کہ اگر مقررہ تاریخ پر غروب آفتاب تک رقم ادا نہ کی جاتی تو زمین دار بے دخل کر دیا جاتا۔ مغلوں کے زمانے میں خاندان کا سربراہ ''زمین دار'' تسلیم کیا جاتا تھا۔ اب ان زمینوں پر وراثت کا قانون لاگو ہو گیا اور دیکھتے ہی دیکھتے زمینیں چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں بٹ کر حصہ داروں کے نام میں آ گئیں اور ان چھوٹی چھوٹی زمینوں پر کاشت بے کفایت ہوگئی۔ زمین جواب تک کسان کے لیے پیداوار اور روزی کا ذریعہ تھی غیر کاشت کار ساہوکار کے لیے منافع کا وسیلہ بن گئی۔ ان سب باتوں کا اثر یہ پڑا کہ زمینیں بنجر ہونے لگیں۔ مغلوں کے زمانے میں کسان کو بے دخل نہیں کیا جا سکتا تھا اس لیے زمینیں آباد تھیں۔ اس صورت حال کا نتیجہ یہ نکلا کہ اب ہندوستان کا زمین دار ''کمپنی بہادر'' کا دلال بن گیا۔ مغلوں کے زمانے میں مزدور، کسان اور زمین دار ایک اکائی کا درجہ رکھتے تھے۔ برطانوی نظام میں کسان الگ ہو گیا اور زمین دار الگ ہو گیا۔ اس سے جابر اور مجبور دو طبقے وجود میں آ گئے یعنی ایک استحصالی طبقہ اور ایک وہ طبقہ جس کا استحصال کیا جائے۔ ساہوکار قرض دینے کے لیے اس نظام کا حصہ بن گیا اور کسان و زمیندار اس کے شکنجے میں آ گئے۔

مغلوں کے زمانے میں جیسا کہ سر چارلس مٹکاف نے لکھا ہے کہ ''دیہاتوں کی بستیاں ایک طرح سے

چھوٹی چھوٹی جمہوریائیں ہیں۔ ان کے پاس ہر وہ چیز ہے جس کی انھیں ضرورت ہوتی ہے۔ وہ بیرونی دنیا سے بے نیاز ہیں۔ وہ ان حالات میں بھی قائم و دائم رہے ہیں جب کوئی دوسری چیز اپنی جگہ قائم نہیں رہتی [۳۷] اور کمپنی بہادر کو مشورہ دیا کہ گاؤں کے نظام کو خراب نہ کیا جائے۔ انگریزوں کی نئی حکمت عملی سے یہ اکائی ٹوٹ گئی۔ اب زراعتی پیداوار، جو پہلے اپنی بستی کی ضروریات پورا کرتی تھی، دوسری منڈیوں کی ضرورت کو پورا کرنے لگی۔ اس کے ساتھ کسان کو نقد پیسے کی ضرورت پڑنے لگی۔ اب وہ ایسی فصلیں اگانے لگا جس سے نقد پیسہ ہاتھ آئے۔ پہلے موسم اسے متاثر کرتا تھا۔ اب منڈی کا اُتار چڑھاؤ اسے متاثر کرنے لگا۔ ہندوستان کا کسان اور دیہی نظام ٹوٹ کر رہ گیا۔

یہی عمل ہندوستان کی صنعتوں کے ساتھ ہوا۔ سترھویں صدی میں ہندوستان کے سوتی کپڑے کی مانگ انگلستان میں اتنی بڑھی کہ انگلستان کی سوتی اور ریشمی صنعت تباہی کے دہانے پر آ گئی۔ ۱۷۰۱ء میں برطانیہ نے سوتی کپڑے کی درآمد پر پابندی لگا دی اور ساتھ ہی سوتی کپڑا پہننا اور بیچنا قابل تعزیر جرم قرار دے دیا گیا۔ اس کے نتیجے میں سوتی کپڑے کی صنعت انگلستان میں تیزی سے فروغ پانے لگی اور جب برطانیہ کا تسلط ہندوستان پر قائم ہوا تو انھوں نے درآمدی ڈیوٹی بڑھا کر مقامی پارچہ بافوں پر قانون کا شکنجہ اتنا سخت کیا اور ایسے قوانین بنائے کہ یہاں کی صنعت ہی ڈھیر ہو گئی۔ یہاں کے مال پر ڈیوٹی لگا دی گئی اور انگلستان کے پارچوں کو بغیر ڈیوٹی کے آنے کی اجازت دے دی۔ دونوں جگہ ان کی حکومت تھی۔ ایک جگہ ان کی اپنی تھی اور ایک جگہ مقبوضہ ملک تھا۔ یہاں کا مال اتنا مہنگا ہو گیا کہ باہر اس کی طلب ختم ہو گئی اور برطانوی مال اتنا سستا ہو گیا کہ یہاں اس کی مانگ بڑھ گئی۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے کہ:

"ہندوستان میں برطانوی حکومت کے ابتدائی دور کی تاریخ، تہذیب سوزی، لوٹ مار، جبر و استبداد اور ہندوستانی صنعت و حرفت کی تباہی کی غلیظ و شرمناک کہانی ہے۔" [۳۸]

۱۷۶۹ء میں حکومت وقت نے فیصلہ کیا کہ خام ریشم کی پیداوار بڑھانے کی حوصلہ افزائی کی جائے لیکن ریشمی کپڑا بنانے کی حوصلہ شکنی کی جائے۔ اس کے ساتھ گھروں پر پارچہ بافی کا کام کرنے کی ممانعت کر دی گئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ صنعت بھی ٹھکانے لگ گئی اور ہندوستان صرف خام مال پیدا کرنے کا ذریعہ بن گیا۔ اب صورت حال یہ ہو گئی کہ وہ ملک جو ایک عشرہ پہلے سوتی و ریشمی کپڑا بنانے اور برآمد کرنے والا ملک تھا اب سوتی کپڑا درآمد کرنے والا ملک بن گیا۔ دست کاری ختم ہونے لگی اور بے روزگاری کا عفریت منھ پھاڑے تجارتی، معاشی و اخلاقی قدروں کو ہڑپ کرنے لگا۔ نظیر اکبر آبادی نے کہا:

مارے ہیں ہاتھ ہاتھ پہ سب یاں کے دستکار — اور جتنے پیشہ ور ہیں روتے ہیں زار زار
کوٹے ہے تن لوہار تو پیٹے ہے سر سنار — کچھ ایک دو کے کام کا رونا نہیں ہے یار

چھتیس پیشہ والوں کے ہیں کاروبار بند

مسلمانوں کے دورِ حکومت میں ہندوستان کی ساری دولت ہندوستان ہی میں رہتی تھی لیکن برطانوی دورِ اقتدار و حکومت میں یہاں کی دولت انگلستان جانے لگی۔ ہندوستان سے سالانہ خراج بھی وصول کیا جانے لگا۔ مخصوص جنگوں میں شکست پانے والے سے تو خراج وصول کیا ہی جاتا تھا لیکن حالت امن میں خراج وصول کرنے کا یہ طریقہ کار پہلی مرتبہ یہاں نافذ کیا گیا تھا۔ اس سے عام آدمی کی حالت خراب ہو گئی۔ غربت، بیماری، بدحالی اور بھوک و افلاس

عام ہوگئے۔ غلام ہمدانی مصحفی نے کہا:

افسوس کہ لی چھین نصاریٰ کے سگوں نے یوں ہاتھ سے اس فرقہ اسلام کی روٹی

ان جابرانہ حکمت عملیوں سے انگلستان کی صنعت تیزی سے ترقی کرتی چلی گئی۔ بڑی منڈیاں اس کے قبضے میں آگئیں اور یہاں کی صنعت چوپٹ ہوگئی۔ انگلستان میں صنعتی ترقی کے ساتھ زرعی مزدور صنعتوں میں کام کرنے لگا تھا لیکن ہندوستان میں زراعت وصنعت دونوں کے برباد ہوجانے سے کسان مزدور بھوکوں مرنے لگے۔ مصحفی نے کہا:

ہندوستاں میں دولت وحشمت جو کچھ بھی تھی کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر چھین لی

مغلیہ سلطنت کے زوال کا ایک بنیادی سبب یہ تھا کہ اس کا طبقۂ خواص ناکارہ، بدچلن، عیش پرست، بے ایمان، خودغرض وخود پرست ہوگیا تھا۔ اس کے سامنے زندگی کے بڑے مقاصد باقی نہیں رہے تھے۔ اس کی حب وطن بھی ذاتی غرض کے سامنے ہیچ ہوگئی تھی۔ انیسویں صدی میں، برطانوی سلطنت کے استحکام کے ساتھ، میلانات کی سطح پر طبقۂ خواص میں دو بڑے ''میلاناتی دھارے'' بہتے نظر آتے ہیں۔ ایک دھارے کے ساتھ وہ طبقہ تھا جو انگریز پرست تھا اور اپنے ذاتی مفادات کی خاطر انگریزوں کے ساتھ تھا۔ اس میں جاگیردار، نواب، بڑے زمیندار شامل تھے۔ دوسرا طبقہ وہ تھا جو انگریز کو سارے معاشی وسماجی خرابیوں کی جڑ سمجھتا تھا۔ وہ انگریزوں کے خلاف تھا۔ یہ طبقہ علمائے دین، چھوٹے زمین داروں اور چھوٹے متوسط طبقے پر مشتمل تھا۔ وہ یہ محسوس کررہا تھا کہ اگر یہی صورت حال برقرار رہی تو اس کی شناخت بھی گم ہوجائے گی اور سارا ہندوستان تباہ وبرباد ہوجائے گا۔ عوام کی غالب اکثریت اس طبقے کے ساتھ تھی۔ اردو شعرا کے درمیان بھی یہی تقسیم نظر آتی ہے۔ انشاء اللہ خان انشاء طبقۂ خواص کے ساتھ تھے اور غلام ہمدانی مصحفی طبقۂ عوام کے ساتھ تھے جو ساری بربادی کی جڑ کافر فرنگی کو سمجھتے تھے۔ اردو شاعری کے حوالے سے اس دور کا مطالعہ اگلے باب میں آئے گا۔

یہ بات یاد رہے کہ نوابین اور راجاؤں کی جو ریاستیں باقی تھیں وہ انگریز کی منظور یافتہ اور اس کے زیر نگیں تھیں۔ انگریز کے حکم کے بغیر وہاں پرندہ پر نہیں مار سکتا تھا۔ بادشاہ بے بس ومجبور اور انگریز کا وظیفہ خوار تھا۔ سلطنت اودھ ختم ہوچکی تھی۔ غلامی کا مزہ صحیح معنی میں پہلی بار ہندوستان نے چکھا تھا۔ مغلوں کے زمانے میں ہندو مسلمان دونوں حکومت میں شریک تھے۔ سماجی وتہذیبی سطح پر بھی وہ ایک دوسرے سے قریب تھے۔ وہ تبدیلیاں جو انیسویں صدی میں نمایاں ہورہی تھیں انگریز کے لیے تو مفید تھیں لیکن عوام کی حالت زبوں تر ہوتی جارہی تھی۔ انگریزی کو دفتری زبان بنا کر اور سرکاری ملازمت کی اولین شرط ٹھہرا کر ہندو مسلمان سب کو، ان کی اپنی اعلیٰ تعلیم کے باوجود، ناخواندہ بنا دیا تھا۔ اس حکمت عملی نے حالتِ غلامی کو زیادہ گہرا اور گمبھیر بنا دیا تھا۔ اب یہ معاشرہ ایک ایسے پنجرے میں بند تھا جس میں احساسِ تحفظ تو تھا لیکن آزادی نہیں تھی۔ ایسی آزادی جو فرد کی تخلیقی صلاحیتوں کو اُبھارتی اور بروئے کار لاتی ہے۔ اس صورت حال سے، ردعمل کے طور پر خواہشِ آزادی تیز تر ہوگئی تھی لیکن آزادی کے بعد ہم پھر اُسی راستے پر آ گئے جس پر انگریزی اقتدار کے جبر کے تحت ہم گامزن تھے۔ انگریزی زبان کو پوری طرح ذریعہ تعلیم بنا کر آنکھیں میچے خوش خوش ہم اس راستے پر چل رہے ہیں جس کے ہولناک اثرات کم وبیش اکیسویں صدی کی پہلی چوتھائی تک واضح ہو کر سامنے آئیں گے۔

لیکن قارئین کرام! ہم تو ابھی انیسویں صدی ہی کا مطالعہ کررہے ہیں اور اس کی صورتِ حال یہ ہے کہ دلی

کا مرکز اُجڑ چکا ہے۔ اودھ کی سلطنت کا خاتمہ ہو چکا ہے۔ نئے حکمرانوں (انگریز) کا نیا نظام معاشرے کے باطن میں تبدیلی کا راگ الاپ رہا ہے۔ سیاسی اقتدار پوری طرح انگریز کے ہاتھ میں آ چکا ہے۔ سرسید احمد خاں اسی صورت حال کا جائزہ لے کر اور نئی تعلیم کو اس مسئلے کا حل بتا کر، مسلمانوں کو تبدیلی کے اس راستے کی طرف لانے کی ترکیبیں سوچ رہے ہیں تاکہ اس معاشرہ کو پرانی دنیا کے رسم و رواج کی دلدل سے نکال کر، نئی دنیا کے ساتھ کھڑا کر سکیں۔ اس صورت حال کے اردو ادب پر بھی گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ اگلے باب میں ہم تخلیقی و فکری سطح پر انیسویں صدی کے اردو ادب کی قدیم و جدید دونوں صورتوں کا ترتیب وار مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

۱۔ Advanced History of India, R.C Majmudar, P-704, London, 1958

۲ بہر چو کرد لباس خلافتِ اکبر شاہ — بشرفِ دولت و اقبال و عزت مانوس
سروشِ غیب ز روئے بدیہہ "یک" ناگاہ — "جہیز عشرت پرویز" گفت سالِ جلوس

۱ — ۱۲۲۰+۱=۱۲۲۱ھ

سکہ بسیم و زر زدہ خوش سکۂ جہانبانی — چراغ دودۂ تیمور، اکبر ثانی

واقعات مملکتِ، دارالحکومت دہلی، بشیر الدین احمد، جلد اول، ص ۶۹۲، آگرہ ۱۹۱۹ء

۳۔ واقعات مملکت دارالحکومت دہلی، جلد اول، ص ۶۹۱، آگرہ ۱۹۱۹ء

۴۔ اخبار رنگیں، سعادت یار خاں رنگین، مرتبہ ڈاکٹر معین الحق، ص ۶۸، پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی کراچی ۱۹۶۲ء

۵۔ تجربہ رنگیں، سعادت یار خاں رنگین ص ۵۔۶، قلمی انڈیا آفس لائبریری لندن، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی

۶۔ جنگ نامہ، سعادت یار خاں رنگین مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری لندن، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی

7-The History & Culture of Indian People, General Edition R.C Majumdar Vol.X,P.28,Bombay,1965

۸۔ اخبار رنگیں، محولہ بالا، مقدمہ ص ۱۰۔۱۱

9-History & Culture of Indian People ,Vol X ,Page 321,Bombay,1965

۱۰۔ برصغیر میں اسلامی کلچر، عزیز احمد، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۱۱۳، ادارہ ثقافت اسلامیہ لاہور ۱۹۹۰ء

11 English works of Raja Ram Mohan Roy,Edited by J.C.Ghosh, Vol I Page 439,Calcutta,1887

12-History & Culture of Indian People,Vol X.P.36, Bombay 1965

13-Parliamentary Papers(1831-32) Vol IX,Page 484

14-Minutes by Honourable T.B Macaulay dated 2nd february 1835

۱۵۔خطوط غالب، (جلد دوم) مرزا غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۸۵۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

16-Sketches of Rulers of India,G.S Oswell,Vol III ,P.207 Oxford University Press London 1908-09

17-History & Culture of Indian People ,Vol X, P.267,Bombay 1965

۱۸۔تحریک جدوجہاد بطور موضوع سخن، خواجہ منظور حسین، نیشنل بک فاؤنڈیشن لاہور، ۱۹۷۸ء

۱۹۔تاریخ مسلمانان پاکستان و بھارت، سید ہاشمی فرید آبادی (جلد دوم) ص ۲۸۴، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۵۳ء

۲۰۔نادرات شاہی، شاہ عالم ثانی آفتاب، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ہندوستان پریس، رامپور ۱۹۴۴ء اور ''شاہ عالم ثانی آفتاب''۔احوال وادبی خدمات، ڈاکٹر محمد خاور جمیل۔ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۷ء

۲۱۔ہسٹری اینڈ کلچر آف انڈین پیپل، جلد دہم، ص ۲۵۴، بمبئی ۱۹۶۵

۲۲۔اہل ہند کی مختصر تاریخ ''تاراچند''، ص ۳۸۵، میکملن لندن ۱۹۴۲ء

۲۳۔تذکرہ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۲۸، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

۲۴۔ہسٹری اینڈ کلچر آف انڈین پیپل، محولہ بالا، ص ۱۶۶

۲۵۔تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۶۱۴ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء

۲۶۔تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۶۱۴ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء

۲۷۔ایضاً محولہ بالا ص ۲۷

۲۸۔میں نے تاریخ ادب اردو جلد اول، محولہ بالا میں میراں جی شمس العشاق کا سال وفات ۹۰۲ھ لکھا ہے لیکن حسینی شاہد کے دلائل، جو انھوں نے اپنی تصنیف ''شاہ سید امین الدین علی اعلیٰ'' میں دیے ہیں اتنے قوی ہیں کہ میں نے بھی ۹۸۱ھ کو میرانجی کا سالِ وفات تسلیم کر لیا ہے۔ ج۔ج

۲۹۔تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۳۰

۳۰۔ایضاً ص ۱۰۷

۳۱۔ایضاً ص ۴۳۳

۳۲۔ایضاً ص ۱۷۶

۳۳۔قرآن مجید مع ترجمہ شاہ عبدالقادر، مطبوعہ تاج کمپنی لمیٹڈ۔ کراچی۔

۳۴۔نقوش سلیمانی، سید سلیمان ندوی، ص ۱۰۶، مکتبہ مشرق، کراچی ۱۹۵۱ء

۳۵۔نقوش سلیمانی، ص ۱۰۵، محولہ بالا

۳۶۔ہسٹری اینڈ کلچر آف انڈین پیپل، ص ۱۸۲، محولہ بالا

۳۷۔ہسٹری آف دی فریڈم موومنٹ، ڈاکٹر تاراچند، جلد اول، ص ۲۵۳، دہلی ۱۹۶۱ء

۳۸۔ایضاً، ص ۲۶۸

فصل اول

(یہ چھ ابواب پر مشتمل ہے)

فصلِ اول

پہلا باب

اردو شاعری -- محرکات و رجحانات، روایت کا سفر: کشمکش، درمیانی کڑیاں، معیارِ سخن، اسباب اور خصوصیات۔ اس دور کی زبان کا لسانی مطالعہ

تبدیلی زندگی کا راستہ ہے اور عروج کے بعد زوال زمانے کا مقدر ہے۔ جیسے جیسے مغلیہ سلطنت زوال پذیر ہو کر کمزور ہوتی گئی ویسے ویسے اس کے مرکزِ سلطنت یعنی دلّی کا سہاگ بھی اجڑتا گیا۔ مرہٹوں کی یورش اور نادر شاہ کے قتلِ عام (۱۷۳۹ء) سے ترکِ دہلی کا جو سلسلہ شروع ہوا، وہ احمد شاہ ابدالی کے حملوں کے ساتھ بڑھتا چلا گیا۔ جس کو جہاں سہارا یا ٹھکانا ملتا وہ وہاں چلا جاتا۔ ادھر معاشی بدحالی نے دلّی کی کمر توڑ دی اور دیکھتے ہی دیکھتے دلّی اہلِ فن اور اہلِ ہنر سے خالی ہو گئی:

جب لشکرِ کرماں کی چڑھائی ہو شب و روز — دہلی کے لگے کیوں نہ پھر اور نگ میں کیڑا

(جرأت، ص ۳۳)

دلّی سے پختہ محلوں کے وارث کہاں گئے — اب تک ڈھئے پڑے ہیں جو دیوار سنگ و خشت

(مصحفی) دوم، ۹۷

دلّی ہوئی ہے ویراں سونے کھنڈر پڑے ہیں — ویران ہیں محلے سنسان گھر پڑے ہیں

(مصحفی) دوم، ۲۱۴

دلّی کے اجڑنے سے قرب و جوار کے علاقے آباد ہونے لگے۔ اودھ کا علاقہ دلّی سے قریب تھا اور اودھ کے حکمران اب بھی وزیر الممالک کہلاتے تھے، دلّی والے کثیر تعداد میں یہاں آنے لگے۔ اس صورتِ حال کے بارے میں انشاء اللہ خاں انشا نے لکھا ہے:

> "افلاس کی وجہ سے اونچے گھروں کے لوگ اور فصیح اشخاص مدتیں ہوئیں دارالخلافہ سے نکل آئے ہیں اور پورب کے شہروں میں آباد ہو گئے ہیں یعنی لکھنؤ، جو مشرق کے اور شہروں کے مقابلے میں شاہجہان آباد کی قربت کی وجہ سے ترجیح رکھتا ہے۔ اس شہر میں فصیح دہلویوں کی اتنی کثرت ہے کہ ان کا شمار نہیں اور جو ہوں اس وقت شاہجہان آباد میں ہیں ان میں فصیح کم اور غیر فصیح زیادہ ہیں۔" [۱]

دلّی والوں نے اپنی تہذیب کے رنگ سے ہر علاقے کی تہذیب کو متاثر کیا۔ پر امن حالات اور معاشی خوشحالی کی وجہ سے

لکھنؤ برصغیر میں علم وادب اور ہند اسلامی تہذیب کا ایک نیا مرکز بن گیا۔ دلّی والوں کی زبان اور ان کا محاورہ یہاں بھی مستند سمجھا جاتا تھا۔ اس دور کے لکھنؤ کو دیکھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ دلّی نے لکھنؤ میں آکر ایک نیا جنم لیا ہے۔ انشا نے ''دریائے لطافت'' میں اس صورت حال کو بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''دلی والوں کے صحبت کے فیض سے دیہات والوں نے کھانے پینے، پہننے اوڑھنے کے طریقے، بیان کی فصاحت اور زبان کی چستی سیکھ لی۔[۲] لکھنؤ کی تہذیب و زبان کا مطالعہ کیجیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہاں کی تہذیب وزبان نے دلّی کی تہذیب وزبان کی بنیادوں پر اپنی عمارت کھڑی کی تھی اور رفتہ رفتہ خود اردو تہذیب کا بڑا مرکز بن گئی تھی اور یہ صورت ہوگئی تھی کہ

''ہم چنیں لکھنؤ را کہ حالا جانِ شاہ جہاں آبادمی گویند نہ جان پورب۔ اگر بہ از شاہ جہاں آباد گویندمی زیبد چرا کہ ایں ترجیح از قبیل ترجیح جان بر قالب است و بزرگ تر بودن دم طاؤس از طاؤس است''۔[۳] (اردو ترجمہ دیکھیے حواشی ب)

انیسویں صدی کے آغاز کے وقت دلّی والے سودا، میر سوز، جعفر علی حسرت وغیرہ لکھنؤ میں وفات پاچکے تھے لیکن ان کے اثرات تخلیقی ذہنوں پر قائم تھے۔ میر زندہ تھے لیکن کم و بیش اسی سال کے ہوچکے تھے۔ قلندر بخش جرأت بھی نوعمری میں اپنے والد کے ساتھ دلّی سے فیض آباد آگئے تھے۔ انشا بھی، مرشد آباد میں پیدائش کے باوجود، دلّی والے تھے، مصحفی کو دلّی سے لکھنؤ آئے سولہ سترہ سال ہوچکے تھے۔ اودھ پر نواب آصف الدولہ (وفات ۱۷۹۷ء) کی حکمرانی ختم ہوچکی تھی۔ اور نواب وزیر علی خاں کے مختصر دورِ حکومت کے بعد نواب سعادت علی خاں (۱۷۹۸ء۔ ۱۸۱۴ء) مسند سلطنت پر متمکن تھے۔ میر اب بھی عظیم بزرگ شاعر تھے جن کے رنگ سخن کی طرف اب بھی سب اونچی ہوئی نظروں سے دیکھتے ضرور تھے لیکن جس کی پیروی لکھنؤ کے رنگ تہذیب کے لیے دشوار تھی۔ یہاں کا سماجی ماحول دلّی کے ماحول سے مختلف تھا جس کے تقاضے، شوق، مشغلے اور پسند دلّی سے مختلف تھے۔ انشا نے ابتدا میں میر سوز کے رنگ کی پیروی تھی جس کی نمایاں خصوصیت معاملہ بندی تھی۔ جرأت نے پہلے میر کی پیروی کی اور پھر اپنے استاد جعفر علی حسرت کے رنگ کی طرف مائل ہوگئے اور معاملہ بندی میں اتنے شوخ رنگ بھرے کہ وہ خود اس رنگ سخن کے نمائندہ شاعر ہوگئے۔ مصحفی نے میر و سودا دونوں کی طرف دیکھا اور ان کے رنگِ سخن سے اپنا رنگ پیدا کیا اور ساتھ ساتھ ان تمام رنگوں میں بھی شاعری کی جو لکھنؤ میں مقبول تھے اور جن پر محفلوں میں داد کا ڈونگرا برستا تھا۔ میر، سودا، سوز اس دور کے ممتاز شعرا انشا، جرأت اور مصحفی کے لیے مثالی حیثیت رکھتے تھے اور یہ سب دلّی والے تھے۔ میر کے آخری زمانے کے لکھنؤ کے مذاق شاعری میں اتنی تبدیلی آچکی تھی کہ خود میر کے لیے اجنبی اور ناقابل برداشت تھی۔ سوز اور جرأت کے رنگ شاعری اس دور کے مقبول رنگ تھے۔ میر نے سوز سے کہا ''موقع محل تمہاری شعر خوانی کا وہ ہے جہاں لڑکیاں جمع ہوں اور ہنڈکلیا پکتی ہو''[۴]۔ اور ایک موقع پر جرأت سے کہا ''تم شعر تو کہہ نہیں جانتے ہو اپنی چوما چاٹی کہہ لیا کرو''[۵] اس دور کے لکھنؤ کی تہذیب کا یہی مزاج تھا۔ وہ ہنڈکلیا اور چوما چاٹی کی تہذیب تھی اور اسی کا اظہار اس دور کی شاعری میں ہوتا ہے۔ اس تہذیب کا خمیر دلّی کے زوال سے اٹھا تھا جس کا گلا انگریز کے تسلط نے دبا رکھا تھا۔ اس میں وہ توازن باقی نہیں رہا تھا جو صحت مند تہذیب کا خاصہ ہوتا ہے۔ آصف الدولہ اسی تہذیب کے نمائندہ تھے جن کے پاس حکومت تھی لیکن اقتدار نہیں تھا اور جن کے ''اوپر کا دھڑ بڑا تھا اور نیچے کا دھڑ کمر سے پاؤں تک کسی قدر چھوٹا تھا۔ جب بیٹھ جاتے تو معلوم ہوتا کہ خوش قامت جوان ہیں۔ جب کھڑے ہوتے تو آدمیوں کی کمر تک پہنچتے''[۶] یہی

صورت اس دور کی لکھنوی تہذیب کی تھی کہ دیکھنے میں خوش قامت لیکن جب دوسری تہذیب کے سامنے کھڑی ہوتی تو بونی اور پست معلوم ہوتی۔

ہر معاشرے اور ہر دور میں اچھی اور بری، مثبت و منفی قدریں ایک ساتھ موجود ہوتی ہیں۔ جو قدریں دلی میں تھیں تلاش کرنے سے لکھنؤ میں بھی مل جائیں گی اور جو لکھنؤ میں تھیں وہ دلی میں بھی مل جائیں گی لیکن اصل مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ معاشرے میں زور کن قدروں پر ہے۔ لکھنؤ کا معاشرہ تماش بین اور لذت کوش معاشرہ تھا اور انھیں قدروں سے اس کا مزاج پروان چڑھا تھا۔ یہی تماش بینی اور مزہ اس دور کی شاعری کی امتیازی خصوصیت ہے۔ جرأت کی شاعری میں یہ مزہ محبوب کی اداؤں، اس کے نخروں، اس کے اعضائے جسمانی کے پرلذت بیان اور معاملات حسن کے شوخ بیان سے پیدا ہوتا ہے۔ انشا کے ہاں یہ مزہ شوخی، تمسخر و ظرافت چھیڑ چھاڑ اور مجلسی شوخ لہجے سے پیدا ہوتا ہے۔ مزے کو اس تہذیب نے زندگی کے ہر گوشے حتی کہ مذہب میں بھی تلاش کر لیا یہاں تک کہ تسکین کے لیے رونے کو بھی ثواب بنا دیا اور مرثیے میں مبنی اثرات بڑھا کر یہ تہذیب رونے سے بھی مثاب کرنے لگی۔

توہم پرستی اتنی بڑھی کہ عوام و خواص سب اسے حقیقت سمجھتے تھے۔ لکھنؤ کے ایک زری کے کام والے دولت مند شخص سے محلاتِ معتمد الدولہ نے ایک لاکھ روپے کا مال خریدا۔ جب اس نے روپیہ مانگا تو کارپردازوں نے اسے یہ کہہ کر شیشے میں اتارا کہ اگر بادشاہ سلامت کی قدم بوسی ہو جائے تو ہم چشموں میں عزت کا باعث ہو۔ وہ فریب میں آ گیا اور معتمد الدولہ کی خدمت میں حاضر ہو کر منت سماجت کے ساتھ خلعت پادشاہی کا امیدوار ہوا۔ معتمد الدولہ نے اسے ہمراہ لے کر، بارہ دری سلطانی میں بٹھا دیا۔ بادشاہ بارہ دری سے گزرے تو دیکھا کہ ایک عظیم شحیم، بدوضع، دیو نما انسان بیٹھا ہے۔ بادشاہ نے فرمایا کہ ہم مدت سے سنتے تھے کہ اس جگہ دیو پلید کا مقام ہے۔ عجب نہیں کہ وہی ہو۔ نظر بند رہے۔ حکم سنتے ہی کارپردازوں نے پکڑ لیا۔ کچھ دیر بعد جیسے ہی معتمد الدولہ کو دیکھا تو وہ قدموں پر گر کر زار و قطار رونے لگا۔ معتمد الدولہ نے زر مذکور کی اس سے فارغ خطی مع جرمانہ لکھوائی اور چھوڑ دیا۔ جب بادشاہ نے پوچھا کہ وہ دیو کہاں ہے معتمد الدولہ نے عرض کیا اللہ تعالیٰ نے حضور کو ایاس کرامت ظاہری و باطنی سے آراستہ فرمایا ہے۔ وہ مرید پلید بے شک دیو سیاہ تھا۔ چوکی پہرے سے، جہاں فرشتہ بھی پر نہیں مار سکتا، عنقا کی صورت غائب ہو گیا۔ تینوں وزیروں اور حاضرین نے تائید کی۔ بادشاہ کو یقین کامل ہو گیا کہ وہ دیو سیاہ تھا [۷]۔ غازی الدین حیدر کو ایک شخص کی صحبت پسند تھی، معتمد الدولہ نہیں چاہتا تھا کہ وہ شخص بادشاہ سے ملے۔ معتمد الدولہ نے اس شخص کو حکم دیا کہ گھر سے باہر قدم نہ رکھے اور بادشاہ سے کہا کہ وہ شخص مر گیا ہے۔ ایک دن بادشاہ کی سواری گزری اور اس شخص پر ان کی نظر پڑی۔ حکم دیا کہ جلد حاضر کرو۔ کارپردازانِ سواری نے تعمیل حکم سے چشم پوشی کی۔ بادشاہ نے معتمد الدولہ سے پوچھا کہ کیا معاملہ ہے؟ کہا حضور کو اللہ نے چشم پرنور جہاں بیں عطا کی ہے ظاہر و باطن کے پردے کھلے ہیں، جو کچھ حضرت ملاحظہ فرماتے ہیں ہم سب لوگ ہرگز نہیں دیکھ سکتے۔ بادشاہ کہتے تھے کہ وہ ہے، وہ ہے اور سب کہتے تھے۔ کہاں ہے، کہاں ہے، بادشاہ کو یقین کامل ہو گیا کہ یہ صورت اس کی تھی [۸]۔ اس واقعہ سے تین باتیں سامنے آتی ہیں کہ بادشاہ توہم پرستی کا شکار تھا۔ بادشاہ کا زندگی اور معاشرے سے رشتہ منقطع ہو چکا تھا اور وہ صرف وہ دیکھ سکتا تھا جو اسے دکھایا جاتا تھا۔ حقیقت فریب اور فریب حقیقت بن گیا تھا۔ جنوں کا بادشاہ بھی بادشاہ بیگم (زوجہ غازی الدین حیدر) کے پاس آتا تھا اور پریاں بھی خدمت میں حاضر ہوتی تھیں۔ [۹]

بادشاہ بیگم نے مذہب اثنا عشری میں بھی اختراعات کیں۔ صاحب الزماں کے واسطے چھٹی کی رسم ایجاد کی۔ فرضی زچہ بچے کی ولادت کے چھٹے دن نہا دھو کر عمدہ لباس پہنتی اور اعزہ کو مہمان بلاتی۔ یہ رسم ہر سال شعبان کے مہینے میں دھوم دھام سے ادا کی جاتی تھی۔ ایک اور رسم اچھوتی کی ایجاد کی۔ اشراف کی خوبصورت دوشیزائیں روپیہ خرچ کر کے یا کسی دوسری تدبیر سے بہم پہنچائی جاتیں۔ ائمہ عشر کی ان کو ازدواج بتایا جاتا اور ان کا وہی نام رکھا جاتا جو ان کی ازواج کا تھا۔ حضرت فاطمہ کی پاسداری کی وجہ سے حضرت علی کے لیے کوئی عورت تجویز نہیں کی جاتی تھی۔ ہر روز صبح اٹھ کر بادشاہ بیگم پہلے ان کی زیارت کرتیں اور سلام کرتیں۔ یہ اچھوتیاں ساری عمر کنواری رہتیں۔ اگر کوئی عقد کرنا چاہتی تو کہتیں کہ یہ اسلام میں حرام ہے۔[۱۰]

اچھوتے کی رسم بھی ایجاد کی گئی۔ محل میں ایک حجرہ ائمہ ہدایے کے واسطے مخصوص کیا گیا۔ جب کسی امام کی پیدائش کا دن آتا تو اس امام کی اچھوتی عورت کو، زیور و مکلف پوشاک سے آراستہ کر کے، مسند زرنگار پر بٹھایا جاتا اور نہایت ادب و تعظیم کے ساتھ اس کو نذر دکھائی جاتی۔ محل سرا میں ائمہ اثنا عشر کے روضوں کی نقلیں تیار کرائی گئیں۔ ہر روضے کے سامنے ایک مسجد بنوائی گئی اور ہر روضے میں ضریح کی نقل اور عتبات عالیات کے دوسرے تبرک رکھے جاتے۔ روضۂ عباس کی بھی ایک نقل تیار کرائی گی۔[۱۱]

نصیر الدین حیدر نے بادشاہ بیگم کی طرح گیارہ ازواج (اچھوتیں) ائمہ احدی عشر کے لیے جمع کیں۔ ان کے علاوہ دوسرے ائمہ کے واسطے بھی اچھوتیاں جمع کیں جیسے حضرت قاسم، حضرت عباس، وغیرہ۔ جب کسی امام کی ولادت کا دن آتا تو بادشاہ اپنے آپ کو حاملہ عورتوں کے طرح تصنع سے درد زہ میں مبتلا کرتے اور بچے کی جگہ ایک مرصع گڑیا بادشاہ کے سامنے رکھ دی جاتی۔ بادشاہ خود بھی زچہ خانہ میں رہتے اور خدمت کرنے والی عورتیں وہی کھانے تیار کرتیں جو زچہ کے لیے کئے جاتے ہیں۔ اس مدت میں کوئی شخص بادشاہ کو مس نہیں کر سکتا تھا۔ چھٹی کے دن تک ایک ایک کر کے ساری رسمیں ہوتیں۔ چھٹی پر بادشاہ زچوں کی طرح غسل کرتے۔ ایک پرستار اس مصنوعی بچے کو لے کر ایک کونے میں کھڑی ہو جاتی اور دوسری عورتیں پانی کے چھ گھڑے وہاں بہا دیتیں۔ اس کو بچے کا غسل قرار دیا جاتا۔ رات کے وقت بادشاہ زنانہ آرائش و پیرائش کے ساتھ بچے کو گود میں لے کر لنگڑاتے ہوئے، زچہ عورتوں کی طرح صحن مکان میں نکلتے اور آسمان کے تارے دیکھتے۔ پھر فاتحہ خوانی ہوتی اور خاص خاص جگہوں پر حصے بھیجے جاتے۔ ائمہ احدی عشر میں سے ہر ایک امام کی زوجہ کو طلائی مورت بچے کی اور دوسرے ائمہ کی زوجات کو نقرئی مورت دی جاتی تھی۔ ائمہ احدی عشر کے علاوہ جب کسی دوسرے امام کی ولادت کا دن آتا تو متعلقہ اچھوتی زچہ خانہ میں جاتی اور وہی مراسم ادا کیے جاتے جو بادشاہ کے ساتھ کیے جاتے تھے۔ اصطلاح میں اس رسم کو ''اچھوتا'' کہتے تھے۔[۱۲]

''وقائع دلپذیر'' میں منا جان کے حالات میں لکھا ہے کہ اس زمانے میں اس رسم نے ایسی اشاعت پائی کہ اکثر شہر کی عورتیں اچھوتی کے لقب سے ملقب ہیں اور ان کے خاندانوں کے مرد فخر سے عورتوں کی طرح بات چیت کرتے ہیں۔ یکم محرم کو کہ سید النساء کے نکاح کا دن ہے، مسہری زرنگار پر زیور طلا و بیش بہا جواہر سے دو پیکر ایسے تیار کرائے جاتے کہ دیکھتے ہی یہ گمان ہوتا کہ دو انسان لیٹے ہیں۔ ان میں سے ایک کو جناب امیر المومنین ؑ اور دوسرے کو بی بی فاطمہ قرار دیتے اور ان کا نکاح پڑھایا جاتا اور بادشاہ ان کو نذر دکھاتے اور سامنے دست بستہ کھڑے رہتے۔ بچہ میووں اور حلووں کے خوانوں پر فاتحہ ہوتی۔[۱۳]

بادشاہ بیگم نے نصیر الدین حیدر کی پہلی مسند نشینی کے موقع پر حکم دیا کہ تمام ساکنانِ سلطنت سیہ پوشی و عزاداری کی رسم عمل میں لایا کریں اور چہلم تک بیاہ و نکاح اور دیگر لوازم شادی کو ترک کر دیا کریں ورنہ سزا ہوگی۔ ریذیڈنٹ نے اس حکم کے نفاذ کی ممانعت کی لیکن بادشاہ بیگم نے کہا کہ قید کے ایام میں اس امر کی نذر مانی تھی۔ کس طرح اس کے خلاف عمل میں لاؤں۔ آخر الامر بادشاہ نے قرار دیا کہ میں وفائے نذر کے لیے خود چہلم تک عزاداری کرتا رہوں گا اور دوسرے بندگان خدا کو اختیار ہے۔[۱۴] یہ رسم آج تک جاری ہے۔ ان رسموں میں اتنا غلو ہوا کہ بادشاہ نے فرح بخش کے زنان خانے کے قریب ایک عالیشان مکان تعمیر کرایا۔ جس میں وسیع و کشادہ بارہ کمرے رکھے گئے۔ اس مکان کا نام درگاہِ دوازدہ امام مشہور تھا۔ جہاں ائمہ اثنا عشر کی ولادت و وفات کی خوشی و غم میں مجلس عزا برپا ہوتی تھی۔ باغاتِ سلطانی میں جتنے خوشبودار پھول پیدا ہوتے وہ اور ان کے علاوہ پانچ ہزار روپے روز کے پھول عشرۂ محرم تک آتے تھے۔ ہر امام کی ولادت کی تقریب میں پہلے چھ دن تک اور ہر امام کی وفات کے دنوں میں کئی روز تک اور سید الشہدا کی شہادت کے دنوں میں چہلم تک بادشاہ درگاہ دوازدہ امام کی خدمت دل و جان سے فرماتے تھے اور مرثیہ خوانی ہوتی تھی۔ محرم کی پہلی تاریخ کو تعزیے محل سے مقام معہود تک اپنے سر پر رکھ کر پہنچاتے تھے اور ہر مرتبہ ننگے پاؤں جاتے تھے۔ چہلم تک فرش زمین پر سوتے تھے۔ بیگمات نقرئی و طلائی زنجیریں بادشاہ کی گردن، کمر، پاؤں میں ڈال دیتی تھیں اور مرثیہ خوانی ہوتی تھی[۱۵] شیعوں کا جمعہ اور جماعت آصف الدولہ کے زمانے میں ۱۳، رجب ۱۲۰۰ھ کو قائم کر دیا گیا تھا۔[۱۵الف]

غرض کہ مغلیہ سلطنت کے زوال کے ڈھیر پر قائم ہونے والی یہ سلطنت، جو مغل سلطنت کا حصہ تھی امن و امان کا جزیرہ ضرور تھی لیکن وہ مردانگی، وہ توازن، جو صحت مند معاشرہ کا امتیاز ہوتا ہے، اودھ میں موجود نہیں تھا۔ وہ اندر سے کھوکھلی تھی اور یہاں جو کچھ ہو رہا تھا وہ انگریزوں کی حکمت عملی اور منشاء کے عین مطابق تھا۔ ان سب چیزوں کا اثر سارا معاشرہ قبول کر رہا تھا۔ اس دور کے ادب اور شاعری کی روح بھی اسی خمیر سے تیار ہوئی۔ جیسی کسی معاشرے کی روح ہوگی، ویسا ہی اس کا ادب ہوگا۔

آصف الدولہ کے دورِ حکومت سے لے کر غازی الدین حیدر کی وفات تک کے زمانے کو دیکھیے تو واضح ہوگا کہ سلطنت کی بنیادیں کمزور ہیں۔ بظاہر نواب حاکم ہے لیکن پس پردہ اصل حاکم انگریز ہے۔ سلطنت کی حفاظت بھی اسی کی ذمہ داری ہے۔ اس صورت میں نوابِ اودھ کے پاس اب کرنے کے لیے صرف یہ رہ جاتا ہے کہ وہ دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو کر عیش و عشرت کی زندگی بسر کرے اور یہی نوابانِ اودھ نے کیا۔ اسی کے زیرِ اثر حسن پرستی اور زنانہ پن معاشرے کے مزاج میں پیدا ہو گیا۔ رقص و موسیقی، شراب و کباب اور عورت کے گرد یہ معاشرہ رقص کرنے لگا۔ آرائشی فنون اور تزئینی دست کاریوں نے خوب خوب ترقی کی۔ آتش بازی کے پھولوں نے رونق میں اضافہ کیا۔ نئے نئے رسوم و رواج نے زندگی میں رنگ بھرا۔ مذہب بھی ان اثرات سے محفوظ نہ رہا اور غلو کے ساتھ نئی نئی رسمیں وجود میں آئیں۔ شعر و ادب مغلیہ تہذیب کا نمایاں پہلو تھا۔ یہی روایت ورثے میں اودھ کو ملی۔ شاہانِ اودھ نے شاعری کی سرپرستی کی۔ خود بھی شعر کہے۔ آصف الدولہ کا دیوان موجود ہے۔ میر اور سودا ان سے وابستہ تھے۔ میر سوز سے وہ مشورہ سخن کرتے تھے۔ نواب سعادت علی خاں کو شاعری اور علم و ادب سے گہری دلچسپی تھی۔ غازی الدین حیدر نے بھی 'ہفت قلزم' کے نام سے ایک کتاب علم لغت میں لکھی تھی۔ سلطنت کے وزیر و امیر بھی شعر و ادب میں دلچسپی لیتے تھے۔

وزیر معتمد الدولہ آغا میر نے شیخ امام بخش ناسخ کو ایک قصیدہ پر سوا لاکھ روپیہ انعام دیا تھا۔ نصیر الدین حیدر بھی شاعر تھا۔ احساسِ محرومی کے ساتھ آصف الدولہ کے دور سے عیش و عشرت کا یہ رجحان پیدا ہوا اور وقت کے ساتھ ساتھ بڑھتا چلا گیا۔ سعادت علی خاں نے بہتر انتظام سے جو دولت پس انداز کی تھی وہ غازی الدین حیدر نے اُڑا دی اور جو بچی وہ چند سال میں نصیر الدین حیدر نے صرف کر دی۔ نصیر الدین حیدر کا دور عیش پرستی کا نقطۂ عروج ہے۔ ایک ایسی سلطنت میں جہاں امن و امان قائم ہو، شاہی خزانہ فراخ دلی کے ساتھ خرچ کیا جا رہا ہو وہاں فراغت نظر آتی ہے۔ اس فراغت نے امن و امان کے سائے میں، سارے معاشرے کو حسن پرست بنا دیا اور وہ لذت کوشی میں مبتلا ہو گیا۔ جسم اور وصل اس معاشرے کی نمایاں خصوصیت ہے جو اس دور کی شاعری میں نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ اس دور میں شوخ اور کھلی معاملہ بندی کی مقبولیت اسی مزاج کی پروردہ ہے۔ یہ اثرات جرأت، انشا، مصحفی اور رنگین کی شاعری میں نکھر کر سامنے آتے ہیں۔ یہ معاشرہ ہر اُس چیز کو پسند کرتا ہے جس سے اس کے تحت الشعور کا احساسِ محرومی فراموش ہو جائے۔ اسی لیے وہ رنگ رلیوں، ہنسی مذاق، ظرافت و ٹھٹھول کو دل سے پسند کرتا ہے۔ تہذیبی اقدار کی معنویت، جو معاشرے کو متحرک کرتی ہے، یہاں کے معاشرے میں باقی نہیں رہی تھی اسی لیے تخلیقی سطح پر اس میں گہرائی نظر نہیں آتی۔ اس سے اس معاشرے کا تصورِ عشق پیدا ہوا لیکن اس عشق میں جذباتِ عشق مفقود تھے، صرف جسم اور وصل کا احساس باقی تھا اور جسم بھی وہ جو زر سے خریدا جا سکتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کی شاعری میں ''عاشق'' جس سے میرؔ و دردؔ کی شاعری معمور ہے، نظر نہیں آتا اور ''معشوق'' اس کی جگہ لے لیتا ہے جو وصل کا منبع ہے، جس کی ادائیں دل فریب ہیں جس کا جسم خوبصورت ہے اور جس کا حصول مقصدِ حیات ہے۔ اس دور کی شاعری ''عشق'' کی نہیں، حسن کی شاعری ہے۔ عاشق کی نہیں 'معشوق' کی شاعری ہے جو حسن و ادا، ناز و نخرے، زیور و آرائش اور معاملاتِ حسن سے بھری ہوئی ہے۔ اسی لیے جسم، وصل اور معاملاتِ حسن کا بے تکلف اظہار اس دور کی شاعری کی نمایاں خصوصیت ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے جن سے اس رنگ شاعری کی وضاحت ہو سکے گی۔ پہلے جرأت کے دو تین شعر:

لب اس لب سے ملاتا ہوں تو بس دل میں یہ آتی ہے
جو لذت اس کو بھی مل جائے کچھ، تو کیا مزا ہووے

گر وہ ہاتھ آئے تو زانو پہ بٹھائے رکھیے — لب سے لب، سینے سے سینے کو ملائے رکھیے
اس رنگِ گل کا وصفِ نہانی میں کیا کہوں — گویا دو برگِ گل میں دھری اک کلی سی ہے

اور اب انشا کے یہ شعر دیکھیے۔

پڑا اس ڈھب سے میرا ہاتھ تیری ناف کے اوپر
تو پھیروں کیوں نہ ہاتھ اس سینۂ شفاف کے اوپر

ٹک صفائی اس شکم کی تُو نظر پھیلا کے دیکھ — سبز مخمل پر نہ ہوں گے اس پھبن کے رونگٹے
مزا جو آپ کے سینے کے کچھ ابھار میں ہے — نہ سیب میں نہ بہی میں نہ وہ انار میں ہے

ان کے بعد مصحفی کے یہ دو چار شعر پڑھیے:

لگائے ہاتھ کوئی اس بدن کو پھر کیوں کر — نگاہ کو بھی جہاں رخصتِ مساس نہ ہو
ہر چند کہ تھا قابلِ دیدن بدن اس کا — پر آنکھ نہ ٹھہری جو کھلا پیراہن اس کا

رکھے تھے اس نے جو محرم میں بن کھلے کئی پھول ۔۔۔ بدن کے ساتھ پسینے سے وہ بھی کھل لپٹے
پھسل ہی گیا کلکِ تصویرِ مانی ۔۔۔ کمر کھینچ کر جو ہی رانیں نکالیں
بوسے میں کلائی اس کی ہنسی سے کاٹی ۔۔۔ اس نے بھی میری انگلی آہستگی سے کاٹی

لکھنؤ کے مخصوص معاشرتی حالات نے جو تہذیبی فضا پیدا کی اس سے شاعری کا رنگ بھی متاثر ہوا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ زندگی سے لطف و مزے کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینا چاہتا ہے۔ یہ مزہ اس دور کے رقص و موسیقی میں، پھبتی، ضلع جگت اور رعایت لفظی میں پیشہ ور لطیفہ گوؤں، نقالوں اور قصہ خوانوں کے فن میں، مرغ، بٹیر اور کبوتر بازی میں، بانکوں کی سج دھج میں، افیم کے گھولوں اور شراب کی چسکیوں میں بھی نظر آتا ہے۔ اب عشق بھی تجربہ نہیں بلکہ معاملہ ہے اور سب شاعروں کے ہاں رنگ گھولتا ہے۔ یہ رنگ سب سے زیادہ جرأت کے ہاں کھل کر سامنے آتا ہے۔ انشا بھی اپنے تمسخر و ظرافت میں ہجو کا مزاج اور قصیدے کا آہنگ شامل کر کے اپنا رنگ بناتے ہیں۔ مصحفی بھی اس معاشرے کا تہذیبی رنگ قبول کرتے ہیں اور وہ تمام خصوصیات اپنی شاعری میں پیدا کرتے ہیں جو اس دور میں پسندیدہ تھیں اور ساتھ ساتھ اپنا وہ مخصوص رنگ بھی پیدا کرتے ہیں جو میر و سودا کے امتزاج سے مصحفی نے بنایا تھا۔ یہ سب کچھ اس تہذیب کا اثر ہے جس کی قوتِ عمل مفلوج ہو چکی ہے، جو جادو کی انگوٹھی کے ذریعے طلسم کے قلعے فتح کرنے کی خواہش مند ہے۔ یہ خوش نما کاغذی پھولوں کی تہذیب ہے جس میں رنگ تو ہے لیکن خوشبو نہیں ہے۔ یہ بہتے دریا کی نہیں بلکہ بند تالاب کی تہذیب ہے۔ یہ ایک ایسا جزیرہ ہے جسے چاروں طرف سے طوفانوں نے گھیر رکھا ہے لیکن اہل جزیرہ مست و سرشار داد عیش دے رہے ہیں۔ اسی ناؤ نوش اور ہاؤ ہو نے اس تہذیب کا رخ متعین کیا اور لکھنؤ کی مخصوص فضا کو پیدا کیا۔

تہذیب کا وہ رنگ جو شجاع الدولہ اور پھر آصف الدولہ کے زمانے میں قائم ہوا وہی اس تہذیبی جزیرے کا رنگ بنا جو وقت کے ساتھ ساتھ گہرا اور واضح ہوتا گیا۔ یہ بات تو درست ہے کہ لکھنؤ کی تہذیب نے دہلی کی تہذیب کی کوکھ سے جنم لیا تھا لیکن دہلوی تہذیب میں وہ مرکزیت موجود تھی جس کا تعلق سارے ہندوستان سے قائم تھا۔ لکھنوی تہذیب اس مرکزیت سے عاری تھی۔ اس کی حیثیت ایک جزیرے کی تھی جس کا دفاع انگریز کر رہا تھا اور اہل جزیرہ زندگی سے مزہ لوٹنے میں مصروف تھے۔ حکمرانوں کے پاس دولت تھی جسے وہ خرچ کر رہے تھے۔ وہ میلان جو دربار اور طبقہ خواص نے پیدا کیا وہی رفتہ رفتہ سارے معاشرے کا پسندیدہ میلان بن گیا۔

یہ بات ذہن نشین رہے کہ اودھ کی تہذیب کے لیے عشقِ حقیقی اور تصوف دو وجہ سے بے معنی تھے۔ ایک یہ کہ تصوف شیعیت کے عقائد سے متصادم تھا اور دوسرے عشقِ حقیقی اس معاشرے کی لذت کوشی اور عیش پرستی کے راستے میں رکاوٹ تھا۔ اودھ کی رائج الوقت تہذیب نے اس کو رد کر دیا جیسے ہی عشقِ حقیقی اور تصوف مسترد ہوئے تصورِ عشق پر مجازی رنگ اس درجہ غالب آیا کہ وہ بوالہوسی بن گیا۔ اسی کے ساتھ عشقِ پردہ نشین غائب ہو گیا اور بالانشین بازاری عورت نے اس کی جگہ لے لی جس کے جسم کو دولت سے خریدا جا سکتا ہے۔ اسی لیے اودھ کی شاعری ہجر کی نہیں بلکہ وصل کی شاعری ہے۔ ایسا وصل جس میں وصلِ محبوب وصلِ جسم بن جاتا ہے۔ یہی جسم مرکزِ عیش و لذت ہے۔ محبوب سے چھیڑ چھاڑ، بے تکلفی، ناز و ادا، لطیفے، فقرے، جگت، پھبتی، تمسخر و ظرافت مزے کو دوبالا کر دیتے ہیں۔ اب یہی لوازمات "عشق" کا بدل بن گئے اور یہی اس دور کا تہذیبی و تخلیقی رجحان بن گیا۔ اس دور نے سوز و جعفر علی حسرت کی شاعری کی

بنیاد پر ''نئی شاعری'' کی بنیاد رکھی۔ معاملہ بندی اس شاعری کا مرکز نگاہ تھا۔ جرأت نے معاملہ بندی کو، اس تہذیب کے مزاج و پسند کے مطابق، اتنا کھول دیا کہ سارا معاشرہ اس پر لہوٹ ہوگیا۔ انشا نے اس رنگ میں تمسخر و ظرافت اور تیز پھبتی کا مزا شامل کر کے وہ رنگِ سخن پیدا کیا کہ وہ بھی جرأت کے ساتھ اس تہذیب کے مقبول شاعر بن گئے۔ یہ دونوں شاعر جس محفل میں جاتے اپنی مجلسی شاعری سے آنکھوں کا تارا بن جاتے۔ مصحفی نے اپنی اُستادی اور مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے اسی رنگ کی پیروی کی۔ رنگین نے بازاری عورت کے شوخ جذبات کو، اس کی شوخ و بے تکلف زبان میں، بیان کر کے اپنی شاعری کو مقبولِ عام بنایا۔ اسی لیے جرأت، انشا، رنگین اور مصحفی اس دور کے ممتاز و نمائندہ شاعر ہیں۔

اس تہذیب میں، جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں، بڑھنے پھیلنے اور نئی نئی مہمات پر روانہ ہونے کی سکت و قوت نہیں تھی۔ یہ ایک محصور، مجبور اور نظر بند تہذیب تھی۔ باہر انگریز چوکیدار اس تہذیب کی چوکھٹ پر نئی بندوق تانے کھڑا تھا۔ اس سے مقابلہ کرنے کا نہ صرف اس میں حوصلہ نہیں تھا بلکہ اس میں وہ قوتِ ارادی بھی نہیں تھی جو معاشرے کا مقدر بدل دیتی ہے۔ اس کے امراء نامرد ہو چکے تھے جس کا اظہار اس دور کے شعرا نے گاہ گاہ کیا ہے۔ مصحفی نے کہا:

نامرد تھے زبس کہ امیر اس زمانے کے — سفرے پہ ان کی دیکھا تو خصی پڑا تھا
یاں نہ روبہ کی اور نہ شیر کی بحث — رات دن ہے یہی بٹیر کی بحث
شیریں و تلخ دہر سے اندھوں کو کیا خبر — وہ ہی کڑا کے اور وہی افیوں کے گھولے ہیں

انشا نے کہا:

وہ جو سردار تھے اگلے زمانے کے بڑے رستم — یہ ان کا حال ہے اب عالم بے روزگاری میں
پڑے سونا کھرچتے ہیں کسی ٹوٹے سے چاکو سے — کہیں جو رہ گیا ہے پاؤ کٹوری بھر سَاری میں
جو دو پیسے کی ڈولی پر کہیں جاتے ہیں چڑھ کر تو — پرانی شال دیتے ہیں کہاروں کی کہاری میں

اس صورتِ حال میں وہی کچھ ہوسکتا تھا جو یہاں ہوا۔ زندگی بڑے مقاصد سے عاری ہوگئی۔ معنی گم ہوگئے اور عیش و لذت نے زندگی کی ساری دوسری سرگرمیوں کی جگہ لے لی۔ یہ اس تہذیب کی مجبوری تھی۔ اس دور کے ادب، شاعری اور ساری دوسری تخلیقی سرگرمیوں کو اسی نظر سے دیکھنا چاہیے۔ وہ اسی دائرے میں اپنی صلاحیتوں کا اظہار کرسکتی تھی۔ میر کو خداوندِ سخن تسلیم کرنے کے باوجود یہ تہذیب اپنے باطن میں میر کو مسترد کر چکی تھی۔ اندھے جرأت، پھکڑ انشا اور عیاش رنگین اس کے نمائندہ شاعر اور ترجمان تھے۔ مصحفی کی شاعری کا صرف وہی حصہ اسے پسند تھا جو ان شعرا کے رنگِ سخن کے مطابق تھا۔ اسی رنگ سے اس دور کا تصورِ شاعری پیدا ہوا۔

مصحفی ساری عمر اپنے فطری رجحان اور لکھنؤ کے اس رنگِ تہذیب سے پیدا ہونے والے رنگِ سخن سے کبھی جنگ اور کبھی صلح کرتے رہے۔ کبھی کہتے ہیں:

جاں ڈالتا ہے مصحفی قالب میں سخن کے — مشکل ہے کہ تم اس کی طرح شعر تو ڈھالو
کو زمزمۂ دہلی و کو لہجۂ پورب — کیوں اس کی طرف ہوتے ہو ناحق کو رذالو

اور کبھی اپنے فطری رنگ پر قائم رہنے کا اظہار کرتے ہیں:

شعر و سخن کا مرتبہ ہے دُور مصحفی ‏ تجھ کو میاں روا نہیں اتنی فضولیاں

کیوں بولتا نہیں روش اپنی سے مصحفی ‏ تو بھول ہی گیا غزلِ عاشقانہ کیا

کبھی معاملے کی شاعری کو ''چھنالے کی شاعری'' کہتے ہیں:

نخرہ بھی شعر میں ہو تو ہاں سوز کا سا ہو ‏ کس کام کی وگرنہ چھنالے کی شاعری

خود مصحفی کے مطابق اس دور کی شاعری کی خرابی یہ ہے کہ اس کے مذاقِ سخن سے لطفِ سخن نکل گیا ہے:

مرنے سے مصحفی کے یہ کیسا غضب ہوا ‏ لطفِ سخن مذاقِ سخن سے نکل گیا

اسی لیے مصحفی کی آواز اس دور میں ایک الگ آواز ہے اور اسی لیے وہ اپنی ساری قادرالکلامی اور استادانہ حیثیت کے باوجود وہ مقبولیت حاصل نہ کر سکے جو جرأت، انشا و رنگین کو حاصل تھی اور یہی وہ شاعر ہیں جو اس دور کے معیارِ شاعری کے ممتاز نمائندہ ہیں۔ مصحفی تو اس رنگ میں انھیں کی پیروی کرتے ہیں۔ ان شعرا کے معیارِ شاعری کی چند نمایاں خصوصیات یہ ہیں:

(۱) جرأت نے سوز اور جعفر علی حسرت کی روایتِ معاملہ بندی کو اتنا کھول دیا کہ ان کی شاعری اس دور کے مزاج کا آئینہ بن گئی جس میں وصل، معاملاتِ حسن و محبت کے جنسی پہلو، معشوق کے ناز و ادا اور چونچلے موضوعِ سخن بن گئے اور جرأت نے ان موضوعات کو ایسے چٹخارے سے بیان کیا کہ سننے والے ہونٹ چاٹنے لگے۔ یہ شاعری محفل کے دل کو بہلانے والی شاعری تھی اور یہی اس معاشرے کی ضرورت تھی۔

غم زدے روتے تڑپتے ہیں جہاں دو چار واں ‏ شغل بہلانے کو دل کے میرے اشعاروں کا ہے

فکر میں اس کے ہے افکارِ زمانہ سے نجات ‏ جرأت اور ایک غزل کرنے میں تحریر لگا

غزل اور معشوق کی عاشقی کی ‏ کہی ہم نے جرأت بطرزِ دگر پر

(۲) انشا نے اپنے طرزِ شاعری میں ظرافت، شوخی، طراری، چھیڑ چھاڑ، ہنسی مذاق، لطیفہ گوئی پھبتی شامل کر کے مزاجِ شاعری میں ایک ایسی ترنگ سمو دی کہ انشا مقبول درباری شاعر بن گئے اور ان کی شاعری وہ تماشا بن گئی جس سے اہلِ دربار لطف لیتے تھے۔ وہ خود بھی اس بات کا اظہار بار بار اپنی شاعری میں کرتے ہیں

شوخی ادا سو ایسی، جوش و خروش اتنا ‏ بندش دھواں سو یہ اور طرزِ بیاں تماشا

دیوان سیکڑوں ہی دیکھے ہیں ہم نے لیکن ‏ ان پر نظر پڑی کب پایا جو یاں تماشا

آزادوں کے لہجے میں غزل یہ تو سنائی از بہر تفنن

اب اپنی تو بولی میں کچھ اشعار کہہ انشا ہو جس میں ظرافت

وہ لطیفہ گوئی اس کی وہ فصاحت اور بلاغت ‏ نہیں اس قدر کہ بولے کوئی شاعر و سخن داں

اب چھیڑ چھاڑ کی غزل انشا اک اور لکھ ‏ ہیں لاکھ شوخیاں تری نوکِ قلم کے ساتھ

(۳) اس دور کا ایک معیارِ شاعری غزل در غزل قرار پایا جس کے ذریعے شاعر اپنی قادر الکلامی کا اظہار کرتا تھا اور قافیوں کے استعمال سے اپنی استادی کو قائم کرتا تھا۔ انشا نے ایک ہی زمین میں نہ صرف دس بلکہ اٹھارہ غزلیں لکھیں۔ جرأت کے ہاں بہت سی زمینیں ایسی ہیں جن میں پانچ چھ غزلیں کہی گئی ہیں۔ یہی صورت مصحفی کے کلام میں ملتی ہے۔ یہ اس دور کا عام رجحان ہے۔

ہے زمیں خوب غزل در غزل اس کو کہیے　　بس کے معمول ہے جرأت یہی اکثر اپنا
(جرأت)

بدل کے قافیہ کہہ غزل اک اور اے طبع　　جو پہنچے شاعروں تک اپنی شاعری کی خبر
(جرأت)

اب اور ردیف اور قوافی میں غزل پڑھ لیکن اس ڈھب کی
تا شاعروں کے آگے ہوا اس بزم میں انشا تری شوکت　(انشا)

بدل کے قافیہ کہہ اک غزل اب ایسی اور　　کہ جس کے پڑھتے ہی اے مصحفی ہوا پھر جائے
(مصحفی)

(۴) سنگلاخ زمینوں میں غزل کہنا اس دور کا عام رجحان ہے۔ جرأت، انشا، مصحفی، رنگین کے کلام کو دیکھیے تو انتہائی مشکل بلکہ پتھر زمینوں میں کامیاب غزلیں ملیں گی۔ یہ روایت جعفر علی حسرت کے کلام سے شروع ہوتی ہے اور اس دور میں اپنی انتہا کو پہنچ جاتی ہے۔ اب غزل ایسی ہی زمینوں میں کہنے کا نام ہے۔ اسی سے استادانہ حیثیت قائم ہوتی ہے اور اہلِ محفل اسی سے متاثر ہوتے ہیں۔ اسی دور میں یہ رجحان لکھنؤ سے دلی پہنچتا ہے اور شاہ نصیر اپنی استادی و قادرالکلامی کا اظہار کرتے ہیں۔ عاشقانہ غزل اب ٹکسال باہر ہو جاتی ہے۔ سنگلاخ زمینوں سے اس دور کے شعرا کا کلام بھرا پڑا ہے۔

(۵) اس دور میں غزلیں عام طور پر طویل ہو جاتی ہیں۔ غزل در غزل کے علاوہ صرف ایک غزل کے اشعار کی تعداد گیارہ سے تجاوز کر کے ۲۳ تک جا پہنچتی ہے۔ غزل کی روایتی ہیت میں اشعار کی تعداد پانچ سے لے کر سات، نو یا گیارہ تک ہوتی تھی۔ جرأت، مصحفی، انشا وغیرہ کے ہاں یہ عام رجحان ہے۔ طویل غزل کہنے کی ایک وجہ یہ تھی کہ ہر شاعر اپنی قادرالکلامی کے اظہار کے لیے زیادہ سے زیادہ قافیے استعمال کرتا ہے اور نئے سے نئے قافیوں میں شعر کہتا ہے۔ اور اس سلسلے میں نہ صرف مختلف زبانوں سے مدد لی جاتی ہے بلکہ انگریزی الفاظ بھی بطور قافیہ استعمال میں آنے لگتے ہیں۔ طویل ہونے کی وجہ سے اب غزل ''قصیدہ طور'' ہو گئی ہے۔

از بس حساب شعر سے باہر قدم رکھا　　یاران عہد کی جو غزل تھی قصیدہ تھا
(مصحفی) دیوان ہفتم

(۶) اس دور کا ایک رجحان مسلسل غزل کی طرف ہے۔ ایسی غزل جس میں مزاج و فضا کی یکسانیت پائی جاتی ہے یا حسن و عشق کے ایک ہی معاملے کو کھول کر بیان کیا جاتا ہے۔ جرأت کے ہاں ایسی غزلیں خاصی تعداد میں ہیں جن میں ''کہانی پن'' موجود ہے۔ اسی طرح انشا کے ہاں بھی ایسی غزلیں خاصی تعداد میں موجود ہیں جن میں ایک ہی بات یا ایک ہی پہلو کو بیان کیا گیا ہے۔ ایسی غزلوں میں ایک شعر دوسرے شعر سے مربوط ہے۔ مصحفی کے دیوانِ ہشتم کی غزلوں میں خصوصاً اور تیسرے چوتھے دیوان میں بھی یہ رجحان موجود ہے۔

(۷) جرأت، انشا، مصحفی اور اس دور کے دوسرے شعرا کے دواوین میں ایسی ہم طرح غزلیں خاصی تعداد میں ملتی ہیں جن کی زمین ایک ہے۔ ان شعرا کے علاوہ اس دور کے دوسرے شعرا نے بھی ان زمینوں میں طبع آزمائی کی ہے۔ ان غزلوں کے تقابلی مطالعے سے نہ صرف ان شعرا کے مزاج اور انفرادیتوں کا پتا چلتا ہے بلکہ مختلف ڈھب کی

آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں۔

(۸) مصحفی کے ایک حصّہ شاعری کو چھوڑ کر انشا، جرأت، رنگین اور اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں ''عاشق'' اوراس کے جذبات کا اظہار کم وبیش غائب ہو جاتا ہے اور صرف معشوق اوراس کے حسن وادا کا بیان حسن شاعری بن جاتا ہے۔ یہ ''عاشق'' کی نہیں ''معشوق'' کی شاعری کا دور ہے۔ عشق کا وہ تصور جو میر، درد، اور قائم کے ہاں ملتا ہے اس دور کے مزاج کے لیے اجنبی ہو جاتا ہے اور عشق ایک بوجھ بن جاتا ہے۔ ع ''کہ عشق ہے مرے کاندھے پہ لاکھ من کا بوجھ'' (انشا) جس کی بود و باش کے بارے میں بھی یہ معاشرہ بے خبر ہے۔

حضرتِ عشق دیر میں رہتے ہو یا حرم میں تم ‏ ‏ مجھ کو نہیں کچھ اطلاع آپ کی بود و باش سے
(انشا)

معشوق اوراس کے چونچلوں پر یہ معاشرہ جان دیتا ہے اور یہی چیز اس دور کی شاعری میں در آتی ہے:

رات تو بند قبا کھولنے کی ہٹ میں کٹی ‏ ‏ صبح نزدیک ہے لے اب تو کہا مان کہیں
(جرأت)

مجبور دل کو تھاموں ہوں آتا ہے جب کہ یاد ‏ ‏ بے اختیار چھاتی پہ لگنا وہ لات کا
(جرأت)

بھینچوں گر وصل میں اس کو تو یہ جھنجھلا کے کہے ‏ ‏ واروں ہاتھوں کو ترے آج ہی سب پیار نکال
(جرأت)

کیا غضب تھا پھاند کر دیوار آدھی رات کو ‏ ‏ دھم سے میرا کودنا اور وہ تمھارا اضطراب
(انشا)

ران پر دھر ہاتھ میری، آگ سی اک پھونک دی ‏ ‏ گدگدی آمیز چٹکی کا بنا تھ چٹکلا
(انشا)

نسائی لہجہ بھی اسی اثر سے زبان و لہجہ میں شامل ہو جاتا ہے:

سر کے بالوں سے لٹک جھمکے سے الجھا تو کہا ‏ ‏ اب لگا مجھ کو ستانے یہ نگوڑا تعویذ
(انشا)

اوراسی کے اثر سے ''واسوخت'' کا لہجہ بھی غزل کے مزاج میں در آتا ہے:

جو آنکھیں تم نے پھیریں تو دل اپنا ہم بھی پھیریں گے
جب الفت ہی نہیں تب فائدہ ایذا اٹھانے کا
(جرأت)

لگا دیں گے دل ایسے سے کہ تم بھی رشک کھاؤ گے ‏ ‏ یہ سن لو تم کہ ہے ڈھب یاد ہم کو بھی جلانے کا
(جرأت)

مجھ سا جو کوئی تجھ کو مل جائے گا تو باتیں ‏ ‏ میری طرح سے تو بھی چپکا سنا کرے گا
(جرأت)

(۹) اس دور میں شاعری لازمۂ امارت تھی۔ عام طور پر نواب، امیر، شہزادے، شاعر کو صیغۂ شاعری میں ملازم رکھ لیتے تھے اور ان سے اپنا دربار سجاتے تھے۔ انشا پہلے شجاع الدولہ کے دربار سے وابستہ رہے، پھر مرزا مینڈھو، شہزادہ سلیمان شکوہ کے درباروں سے اور پھر وزیر الممالک نواب سعادت علی خاں کے دربار سے۔ جرأت نواب محبت خاں محبت سے وابستہ رہے اور پھر شہزادہ سلیمان شکوہ سے وابستہ ہوگئے۔ مصحفی شہزادہ سلیمان شکوہ کے علاوہ اس دور کے بہت سے امیروں سے وابستہ رہے۔ اپنے بارے میں لکھا ہے کہ ''فقیر ہم در سرکار ایشاں (نواب کلب علی خاں بہادر) بہ صیغۂ شاعری پیشتر از مغل عز امتیاز داشت [۱۶]

''تذکرۂ ہندی'' اور ''ریاض الفصحاء'' میں مصحفی نے بہت سے دوسرے شعرا کی صیغۂ شاعری میں ملازمت کا ذکر کیا ہے۔

(۱۰) شاعری چونکہ اس تہذیب کا لازمی جزو تھی اس لیے نواب یا امیر کے دربار میں اپنی عزت وحیثیت کو قائم کرنے کے لیے شاعروں میں جذبۂ رقابت بڑھ گیا تھا۔ اسی لیے اس دور میں شعرا کے درمیان جتنے معرکے ہوئے کسی اور دور میں کم کم نظر آتے ہیں۔ مصحفی و جرأت اور جرأت و بے نوا کے معرکوں کا ذکر ہم جرأت کے باب میں آئندہ صفحات میں کریں گے۔ مصحفی و انشا کا معرکہ تو تاریخ ادب اردو کا ایسا معرکہ ہے جس میں فریقین نے شاعری کے حدود سے تجاوز کر کے سارے منظر کو گندہ و غلیظ کر دیا تھا۔ اس طرح مصحفی و شاگردان سودا، مرزا عظیم بیگ، انشا و فائق، انشا و راغب وغیرہ کا ذکر بھی ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔ ایسے موقع پر شاعر کا قلم تلوار بن جاتا تھا اور ہجو سے وہ ایک دوسرے کی سات پشتوں کو پن کر رکھ دیتے تھے۔ صاحب دربار اور اہل محفل ان معرکوں سے مزہ لیتے تھے۔ ان معرکوں میں بعض دفعہ مار دھاڑ کے علاوہ تلواریں تک سونت لی جاتی تھیں۔ مرزا علی مہلت اور مرزا علی نقی محشر کے درمیان جو مناظرہ ہوا اس میں یہ طے پایا کہ دونوں گومتی پار جا کر تلوار سے اس کا فیصلہ کرلیں۔ دونوں میں تیغ زنی ہوئی۔ مہلت بری طرح زخمی ہوئے اور کچھ دن بعد زخموں کی تاب نہ لا کر مر گئے۔ مرتے مر گئے مگر ضارب کا نام نہیں بتایا۔ بعد میں ان کے ورثاء نے محشر کو بھی موت کے گھاٹ اتار دیا[۱۷]

(۱۱) نواب و امیر جاگیردارانہ نظام میں مرکزی حیثیت رکھتے تھے۔ ان کا مذاق اور ان کی پسند کے اثرات سارے معاشرے پر پڑتے تھے۔ اس دور میں یہ لوگ مردانگی سے عاری تھے اور عیش و عشرت کے میدان میں مردانگی کے جوہر دکھاتے تھے۔ اس دور کی محصور تہذیب توازن سے عاری ہونے کے باعث یک رخی تہذیب تھی گھر کی پردہ نشین عورت، جو شرم و حیا کو اپنا زیور جانتی تھی، اس معاشرے کے مرد کو ناپسند تھی:

نہیں چاہیے شرم اتنی بہت — کہ مجلس میں بن بیٹھے جیسے بت (انشا)

اسی لیے بالا نشین طوائف اور زنِ بازاری نے معشوقِ دلی بن کر مرکزی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ سارا معاشرہ اسی کے ارد گرد محو رقص تھا۔ جسم کی لذتیں زندگی میں رس گھول رہی تھیں۔

ہزاروں دیویوں کو یہاں کی پریوں نے لتاڑا ہے
نہیں یہ لکھنؤ اک راجا اندر کا اکھاڑا ہے

(انشا)

کردار کی معنویت اور اخلاق کی بلندی اعلیٰ طبقے میں باقی نہیں رہی تھی۔ جو صاحبانِ اقتدار تھے وہ اصراف بے جا، فضول

خرچیوں اور عیش پسندی میں پڑے ہوئے تھے۔ میر کی شاعری اپنی ساری عظمتوں کے باوجود اس دور کے لیے بے معنی تھی۔ مصحفی بھی اپنی شاعری کے اسی حصے سے اس معاشرے میں زندہ رہے جو اس دور کی مقبول و پسندیدہ شاعری کے مطابق تھا۔ اس دور میں جو جسم و وصل کا بے باکانہ اظہار ملتا ہے، شاعری میں جو نمائشی خارجیت ملتی ہے، معاملاتِ حسن کا جو رنگ ڈھنگ ہے، اس کی وجہ یہی تہذیبی اثرات ہیں جو نوابوں اور امیروں کے درباروں اور محلوں سے سارے معاشرے میں سرائیت کر رہے تھے۔ انھیں اثرات سے اودھ کی نئی نسل تیار ہوئی اور اپنے تخلیقی اظہار کی بنیاد انھیں پر رکھی جس میں مجاز کا پہلو اتنا نمایاں تھا کہ عشق بوالہوسی بن گیا۔ محبوب طوائف کے جسم کے اندر نظر آنے لگا اور ریختہ ''ریختی'' بن گیا۔ سہاگ اجڑی دلّی کا یہ رنگ نہیں تھا۔ جب شاہ نصیر لکھنؤ آئے تو مشاعروں میں ان کی شاعری کو داد نہیں ملی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ اہلِ دہلی انھیں مسلم الثبوت استاد مانتے ہیں اور ملک الشعرا کہتے ہیں لیکن جب وہ لکھنؤ آئے، اس دور کے فصحاء سے ملاقات کی اور مشاعروں میں طرحی غزلیں پڑھیں تو ان کے ''سخن بلند'' کا مرتبہ معلوم ہو گیا۔[۱۸]

اس وقت لکھنؤ فصحاء، شعراء، ادبا سے معمور تھا، دہلی سے بڑا مرکز تھا۔ مصحفی نے لکھا ہے ''لکھنؤ کہ مخزن شعرا و فصحا است''[۱۹] اس دور کے بڑے شاعر اس وقت لکھنوی بن کر لکھنؤ میں دادِ سخن دے رہے تھے اور دلّی کم و بیش خالی تھی۔ دیکھتے ہی دیکھتے اب وہ دور آ گیا جب لکھنؤ دلّی کو متاثر کرنے لگا۔ اب وہاں کی نئی نسل بھی لکھنؤ کے اثرات قبول کر رہی تھی۔

(۱۲) اس دور کی شاعری میں خارجیت پر اس لیے زور ہے کہ خود اس تہذیب کا ظاہر پرستی پر زور تھا۔ رعایت لفظی، ضلع جگت اور پھبتی اس کا جزو ہیں۔ جرأت، انشا، مصحفی، وغیرہ کی وہ مثنویاں دیکھیے جو کھٹمل، برسات، گرما، سرما، مچھر وغیرہ جیسے موضوعات پر لکھی گئی ہیں۔ ان میں رعایت لفظی ایک رجحان بن کر ابھرتی ہے اور یہ آتش و ناسخ کے دور کا ایک نمایاں رجحان بن جاتا ہے۔ مثنوی گلزارِ نسیم اسی رعایت لفظی سے اپنی شانِ انفرادیت قائم کرتی ہے۔

(۱۳) اس دور میں ایک رجحان اور نمایاں ہوتا ہے۔ ہندوستانی عنصر، اسطور و رسوم اور پراکرتی و ہندی الاصل الفاظ شاعری میں ذریعۂ اظہار بننے لگتے ہیں۔ یہ انداز مصحفی و جرأت کے ہاں کم لیکن انشا کے کلام میں خاص طور پر نمایاں ہے۔ انشا نے اس عنصر کو اس طور پر اپنی شاعری کے آہنگ و مزاج میں سمویا ہے کہ وہ جزوِ شاعری بن گیا ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

کپڑے کے پرانگیا میں لگا رادھکا بولی　　ہے کشن یہ کاٹن کو مورے انگ میں کپڑا

(انشا)

مہا دیوا ترے جو کیلاش سے اپنی جٹا کھولے　　تو شاید بن سکے اس جوگ کے بیراگ کا جوڑا

(انشا)

شیو کے گلے سے پاربتی جی لپٹ گئیں　　کیا ہی بہار آج ہے برہما کے رُنڈ پر

(انشا)

تو سوئے بت کدہ یوں جائے خواہشِ انشا　　کہ جاپ تاپ کو جیسے کوئی برہمن جائے

(انشا)

(۱۴) اس دور میں جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں اور دوسرے پیشوں کی طرح شاعری بھی ایک پیشہ بن گئی تھی۔ جیسے ہر پیشہ اختیار کرنے سے پہلے استاد کی ضرورت ہوتی ہے اسی طرح فن شاعری سیکھنے کے لیے بھی استاد کی ضرورت تھی:

سخت مشکل ہے فنِ شعر کا آنا صادق　　چاہیے نت رہے شاگرد کو استاد سے کام

ایسا استاد جو رموزِ شاعری اور نکاتِ فن بتا سکے اور شاگرد کے کلام پر اصلاح بھی دے سکے۔ استاد کی حیثیت بھی شاگردوں کی تعداد سے متعین ہوتی تھی۔ شاگرد استاد کی حد درجہ عزت کرتے تھے۔ معرکہ آرائی میں استاد کا ساتھ دیتے تھے۔ انشا و مصحفی کے معرکہ میں گرم و منتظر کے علاوہ دوسرے شاگردوں نے بھی استاد کا ساتھ دیا تھا۔ جب کوئی نیا شاعر استاد کے سامنے زانوئے تلمذتہ کرتا تو شیرینی تقسیم کی جاتی۔ مشہور مرثیہ گو میر مظفر حسین ضمیر، مصحفی کے شاگرد ہوئے تو شیرینی تقسیم کی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''ہمراہ شیخ محمد بخش کہ واجد تخلص دارد، شیریں تقسیم کردہ بود و بحلقۂ شاگردیٔ فقیر در آمدہ بود'' [۲۰] شاگرد استاد کا دل سے احترام کرتے اور برسوں خدمت کر کے فنِ شاعری کو حاصل کرتے تھے:

اے مصحفی استاد وہی ہووے گا آخر　　جو میری طرح عزت استاد کرے گا

(مصحفی) ششم

جرأت کے شاگردوں کی تعداد بھی کثیر تھی۔ انھوں نے ہفتے میں دو دن شاگردوں کے کلام کی اصلاح کے لیے مقرر کر رکھے تھے۔ شاہ کمال نے لکھا ہے کہ ''بروزِ اصلاح کہ در ہفتہ دو روز مقرر بود یعنی روز چہار شنبہ و یک شنبہ کہ ہمہ شاگرد اں مجتمع شدہ، تصنیفات خود می خوانند و اصلاح ہر یک می شد'' [۲۱] اس دور سے پہلے بھی استاد شاگرد کا رشتہ قائم تھا۔ جرأت جعفر علی حسرت کے شاگرد تھے۔ سودا شاہ حاتم کے شاگرد تھے، انشا فاخر مکین کے شاگرد تھے۔ اس دور میں یہ رشتہ ایک تہذیبی ادارے کی صورت اختیار کر گیا تھا اور شاگردوں کے سلسلے خاندانی شجرہ کی سی اہمیت اختیار کر گئے تھے۔ شاگرد اس بات پر فخر کرتا تھا کہ میں فلاں استاد کا شاگرد ہوں۔ مصحفی کے سلسلے کے شاگرد تین چار پشتیں گزرنے کے بعد بھی اس بات پر فخر کرتے ہیں کہ ان کا سلسلۂ شاگردی مصحفی سے ملتا ہے۔

(۱۵) اس دور میں ''اردو'' کا لفظ زبان کے معنی میں عام طور پر استعمال ہونے لگتا ہے۔ انشا نے لفظ ''اردو'' کو ''دریائے لطافت'' (۱۲۲۲ھ/ ۱۸۰۷ء) میں عام طور پر زبان کے معنی میں ہی استعمال کیا ہے۔

''اگرچہ نزد فصیحان ایں الفاظ را اعتبارے نیست و عوام اردو نیز مستعمل نمی کنند لیکن برائے مثال خابسند مرزا رفیع نوشتہ شد زبانِ اردو خیال نہ باید کرد'' [۲۲]

مصحفی نے بھی اپنے تذکروں میں لفظ ''اردو'' کو زبان کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ تذکرۂ ہندی میں لکھتے ہیں

''چوں اصلش معمار است لہذا بنائے ریختہ بخوبی نہادہ ادائے زبانِ اردو چنانچہ باید از زبانِ ندرت بیانش می شود'' [۲۳]

''ریاض الفصحاء'' (۱۲۳۶ھ) میں بھی عام طور پر اردو کا لفظ زبان کے معنی ہی میں استعمال کیا گیا ہے مثلاً

''برہبری و بمشورۂ مرزا قتیل کہ او ہم با وصفِ فارسی گوئی دعویٰ اردو دانی ریختہ داشت'' [۲۴]

''در زبان اردوئے ریختہ قریب صد کس امیر زادہ و غریب زادہ بحلقۂ شاگردیِ من آمدہ'' [۲۵]

''وسہ کتاب در زبانِ اردوئے ریختہ شکر آمیختہ از خامہ فکرش رونقِ سواد پذیرفتہ'' [۲۶]

''آں رقعہ شوریدہ مضمون زبانِ اردو خواندہ شد'' [۲۷]

مصحفی نے اپنے کلام میں بھی اردو بمعنی زبان بار بار استعمال کیا ہے:

آتا ہے یہ اب جی میں کہ اردو کی زباں سے — اک فارسی مقطع میں پڑھوں دست و گریباں
ہے جو طرز اعلیٰ اردو کی اس زباں میں — اپنی طرف ہم اس کو منسوب کر چکے ہیں
واقف نہیں زباں سے اردو کی جس پہ آہ — کیا کیا عزیز کرتے ہیں اشعار کا گھمنڈ

مصحفی ''دیوانِ اول'' میں جو ۱۲۰۰ھ کے لگ بھگ مرتب ہوا، اردو کا لفظ زبان کے معنی میں استعمال کرتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ اردو زبان کے لیے ''ہندوی'' کا لفظ بھی استعمال کرتے ہیں:

مصحفی فارسی کو طاق پہ رکھ — اب ہے اشعار ہندوی کا رواج

اور لفظ ریختہ کو اردو غزل کے لیے استعمال کرتے ہیں:

البتہ مصحفی کو ہے ریختے میں دعویٰ — یعنی کہ ہے زباں داں اُردو کی وہ زباں کا
اے مصحفی اک اور بھی لکھ ریختہ یعنی — تو شاعر غرا ہے، تری فکر رسا ہے
کیا ریختہ کم ہے مصحفی کا — بو آتی ہے اس میں فارسی کی

(۱۶) اس دور میں اردو عام و مقبول ہو کر فارسی کی جگہ لے لیتی ہے۔ فارسی کا رواج کم سے کم ہو جاتا ہے اور خاص و عام کی تخلیقی صلاحیتیں اردو زبان کے ذریعے ظاہر ہونے لگتی ہیں۔ معاشرتی سطح پر یہ ایک بڑا انقلاب تھا جس نے ہواؤں کا رخ بدل دیا۔ مصحفی نے اپنے تذکرے میں اس تبدیلی کے بارے میں لکھا ہے کہ ''چوں زبانِ فارسی از بے علمی صاحبانِ زمانہ رُو در نقاب اختفا دارد و طبیعت با بیشتر متوجہ ریختہ انداز'' [۲۸] اردو زبان کے اسی رواج کے پیش نظر انشا اللہ خاں انشا نے اس عام زبان کی مدد سے، جو ان کے چاروں طرف بولی جا رہی تھی، اردو زبان کی قواعد ''دریائے لطافت'' (۱۲۲۲ھ/۱۸۰۷ء) کے نام سے تالیف کی اور اس میں اردو زبان کے مخصوص مزاج کو بنیادی اہمیت دے کر اس بات پر زور دیا کہ وہ اصول جو عربی، فارسی میں مستعمل ہیں، ضروری نہیں ہے کہ وہ اردو زبان کے مزاج، اس کی صوتیات اور لسانی تقاضوں سے مناسبت رکھتے ہوں۔ اس سلسلے میں اردو زبان کا مزاج اہمیت رکھتا ہے۔

(۱۷) اس دور میں شاعری لازمۂ امارت تو تھی لیکن وہ اتنی اہمیت اختیار کر گئی تھی کہ ایک عام معاشرتی دلچسپی کا سبب بن گئی تھی۔ گھر گھر طرحی و غیر طرحی مشاعرے ہوتے جس میں چھوٹے بڑے، استاد شاگرد و شعرا شریک ہوتے اور مصرع طرح پر غزلیں کہہ کر لاتے۔ مصرعہ طرح عام طور پر سنگلاخ زمین میں ہوتا۔ کوئی غزل در غزل کہہ کر لاتا۔ اور کوئی نئے نئے قوافی کی داد پاتا۔ انشا نے نواب سعادت علی خاں کی محفلِ مشاعرہ جس میں مصرعۂ طرح تھا۔ ع ''ہوا پیدا یہ دُود دل سے کوہِ قاف کا جوڑا''۔ قاف، اوصاف، اعراف، انصاف۔ قافیہ ''کا جوڑا'' ردیف تھی، ایک ساتھ اٹھارہ غزلیں پڑھیں۔ مشاعرے شاگردوں کی تعلیم و تربیت کے لیے بھی اہمیت رکھتے تھے۔ معرکۂ انشا و مصحفی کے بعد جب مصحفی گوشہ گیر ہو گئے تو اپنے شاگرد شیخ محمد عیسیٰ تنہا کے کہنے پر، شاگردوں کی مشق و تربیت کے لیے، محلہ روشن آرا میں محفلِ مشاعرہ منعقد کرنے کی اجازت دی [۲۹] جرأت اپنے بہت سے شاگردوں کے ساتھ مشاعرے میں شریک ہوتے تھے۔ طرحی مشاعروں میں شرکت سے شاگردوں میں فنِ شاعری کا شعور اور اعتماد پیدا ہوتا تھا اور خواص و عوام میں ذوقِ سخن نکھرتا تھا۔ اس دور سے پہلے اتنے مشاعروں کا ذکر تذکروں اور کتبِ تاریخ میں نہیں ملتا۔

(۱۸) اس دور میں انگریزی تہذیب کے اثرات معاشرے کے باطن میں اترنے لگتے ہیں اور انگریزی

اشیاء کے ساتھ متعدد انگریزی الفاظ بھی زبان و بیان کا حصہ بننے لگتے ہیں۔ اس دور کے ادب و شاعری کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اب یہ تہذیب فرنگیوں کی ایجادات سے حیرت زدہ ہے اور احساسِ کمتری کے ساتھ ایک خوف میں مبتلا ہے۔ اٹھارویں صدی میں ''فرنگی'' کا لفظ ایک علامت تھا لیکن اب وہ ایک حقیقت بن جاتا ہے۔ سعادت علی خاں حیرت سے کہتے ہیں کہ '' کلکتے میں انگریز لڑکیوں کے پڑھنے کے لیے ایک گھر ہے۔ وہاں معلّم سب کو ایک ساتھ تعلیم دیتا ہے...... اور اتوار کے دن گرجا کی زیارت کے لیے انھیں اپنے ساتھ لے جاتا ہے..... انگریزی پلٹن کی طرح لڑکیاں چار چار کی صف بنا کر چلتی ہیں سب کی ایک پوشاک ہوتی ہے'' [۳۰] انشا نے بغیر آگ کے صرف آتشیں شیشے کی مدد سے کوئلے دہکائے تو نواب سعادت علی خاں اور دوسرے حاضرین حیرت میں رہ گئے [۳۱] طبقۂ خواص میں چائے کا عام رواج تھا [۳۲] انگریزی دواؤں کا اور ڈاکٹر کا علاج بھی رواج پانے لگا تھا۔ نواب سعادت علی خاں نے انشا کو انگریزی مسہل دیا تو انھیں بہت فائدہ ہوا۔ نواب سے کہا: ''وہ انگریزی مسہل جو آپ نے عنایت فرمایا تھا خدا کے فضل سے اس سے بہت فائدہ ہوا۔ ارشاد ہوا کہ تم پہلے قائل نہیں تھے۔ اب مان گئے'' [۳۳] اس دور میں یہ تہذیب انگریزی تہذیب کی قائل ہونے لگتی ہے۔ نواب سعادت علی خاں نے نہ صرف انگریزی زبان سیکھی بلکہ انگریزی وضع کی کوٹھیاں بھی تعمیر کیں اور انھیں انگریزی سامانِ آرائش سے آراستہ کیا۔ مصحفی گھنٹے کو دیکھ کر حیرت میں رہ جاتے ہیں اور کہتے ہیں:

ساعتِ عیسویاں ہے کہ مرا دل جس میں   خود بخود چوٹ لگی خود بخود آواز آئی

اس دور میں انگریزی تہذیب، اپنے اقتدار کے ساتھ، ہماری تہذیب پر غالب آنے اور اس کا رنگ بدلنے لگتی ہے۔ اسی کے زیرِ اثر اس دور کے شعرا کے کلام میں انگریزی الفاظ استعمال میں آنے لگتے ہیں:

پوڈر (Powder): ع کوئی شبنم سے چھڑک بالوں پہ اپنے پوڈر (انشا)
کوچ (Coach): ع کوچ پر ناز کے جب پانو رکھے گا بن ٹھن (انشا)
گیلاس (Glass): ع اپنا گیلاس شگوفے بھی کریں گے حاضر (انشا)
بوتل (Bottle): ع غنچہ و گل سبھی وھاں کھولیں گے بوتل کے دہن (انشا)
پلٹن (Platoon): ع لالہ لاوے گا سلامی کو بنا کر پلٹن (انشا)

صفِ مژگاں سے بچے اشک تو پہنچے دل کو   چھوڑتا ہی نہیں پلٹن کا یہ پہرا پانی
(ثناء اللہ فراق)

الک ٹرسٹی (Electricity): ایک الک ٹرسٹی ایسی ہے بنائی جس کو (انشا)
ول بوگر (Well Buger):
کرچ لے کر آہ کی کہتا ہے یوں دل چرخ سے   تم سے دل بوگر بڑا صاحب لڑائی مانگتا (انشا)
کونسل (Council): ع کام کرتے ہی نہیں ہرگز یہ بن کونسل کیے (مصحفی)
پنسل (Pencil): ع دستِ نقاش میں گر بید سی کانپے پنسل (مصحفی)
گلاس (Glass): ع آوے گلاس سے کا تویاں پشت دست کھائے (مصحفی)
بسکٹ (Biscuit): ع رکھتا ہے مہ و خور سے جو پاس اپنے دو بسکٹ (مصحفی)

اس دور کے دانشوروں میں انگریزوں اور ان کی تہذیب کے بارے میں دو رویّے ملتے ہیں۔ ایک رویّہ انگریزوں کی غلامی کو ذہنی طور پر تسلیم کر لیتا ہے۔ یہ دربار سرکار کا رویّہ ہے جس کے ترجمان و نمائندہ انشا ہیں:

ٹیپو سلطان کا قصہ وہ سنا ہووے گا
کر کے کیا کام پھر اودھاں جو گیا تھا رجمن [۳۴]

لارڈ حکام نے ایسے ہی کیے اک دووار
دفعتہً کانپ گیا جس کے سبب سب دکھن

قوم انگریز یہ ہیں ایسے کہ جن سے کانپے
آوے گر فوجِ عفاریت سمیت آہر من

دبدبہ ان کو خدا نے وہ دیا جن کے حضور
چیز کیا ہے وہ بھکیکین [۳۵] وہ کہاں کا راون

کمپنی نور کی جب تک کہ رہے یہ قائم
بادشاہی رہے اس کی بھی بہ وجہ احسن

دوسرا رویّہ یہ ہے کہ انگریزوں نے یہاں کی دولت لوٹ لی ہے۔ سازشوں اور جوڑ توڑ سے ہندوستان کی طاقتوں کو زیر کر لیا ہے۔ ٹیپو سلطان اس رویّے والے دانشوروں کا ہیرو ہے۔ مصحفی اس دور میں اسی رویّے کے ترجمان ہیں:

ہندوستاں میں دولت و حشمت جو کچھ بھی تھی
کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر چھین لی
(مصحفی)

افسوس کہ لی چھین نصاریٰ کے سگوں نے
یوں ہاتھ سے اس فرقۂ اسلام کی روٹی
(مصحفی)

توڑ جوڑ آوے ہے آیا خوب نصاریٰ کے تئیں
فوجِ دشمن سے وہیں لیتے ہیں سردار کو توڑ
(مصحفی)

"مجمع الفوائد" (قلمی۔ غیر مطبوعہ) میں مصحفی اپنے اس رویّے کو زیادہ وضاحت سے یوں بیان کرتے ہیں:

"اگر گلستان ہندوستان کہ بے باغباں از خس و خار نیز ہمت وجود تاجرانِ فرنگ کہ خدع ایں قوم از رویّہ روس زیادہ تر است،، پاک شود ازیں چہ بہتر۔ اگر رگ و ریشۂ درختِ حرص و آز اینہا ازیں زمینِ ارم تزئین مستاصل و مستخرج گردد فہو المراد...... ملکِ دکن را کہ زمینے ست وسیع بسامع مجامع علیا رسیدہ باشد کہ بعد از غروب آفتاب عمر ٹیپو شاہ کہ پیوستہ عرصہ بریں قوم سگ سیرت، سگ پرست تنگ می دانست چہ بآسانی متصرف شدند و پایہ تخت ہندوستان جنت نشان را کہ مقصود از معمورۂ جنت زیب دہلی است۔ چہ بآسانی و لطایف الحیل آہستہ آہستہ قدم پیشتر گزاشتہ یقیناً در جوزۂ تسخیر در آوردند۔ غرض کہ در حکمتِ عملی ایں قوم و متابعت امراء و وزراء ذوی الاقتدار شکے و ریبے یافتہ نمی شود" [۳۶]

یہ دونوں رویّے آج تک اسی طرح متوازی جاری ہیں اور تہذیبی سطح پر یہی دونوں رویّے آج بھی ہمارے ادب کا حصہ ہیں۔

(۱۹) اس دور کی شاعری میں "سراپا نگاری" کا رجحان عام ہے۔ یہ رجحان مثنویوں، واسوختوں، اور مستزاد میں بھی ملتا ہے اور اس دور کی غزلوں میں بھی۔ جسم محبوب کا کوئی حصہ ایسا نہیں ہے جس کا اظہار اس دور کی شاعری میں طرح طرح سے نہ ہوا ہو۔ یہ رجحان مصحفی، انشا، جرأت، رنگین اور اس دور کے سب چھوٹے بڑے شاعروں کے ہاں دلچسپی کا رنگ گھولتا ہے۔

یہی صورت قطعہ بند غزلوں کی ہے۔ بعض غزلوں میں دو دو قطعات آ جاتے ہیں بلکہ بعض غزلوں میں ان کی تعداد تین تک پہنچ جاتی ہے۔ جرأت کے ہاں ایسی غزلوں کی تعداد مصحفی سے زیادہ اور انشا کے ہاں بھی مصحفی سے زیادہ ہے۔ جرأت کی بعض غزلوں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ وہ معاملاتِ حسن وعشق کا افسانہ سنا رہے ہیں۔ یہی صورت انشا کی بعض غزلوں میں ملتی ہے۔

اس دور کی غزل کا ایک اور رجحان منظر نگاری ہے۔ مصحفی وانشا کے کلام میں ایسے اشعار بار بار آتے ہیں جن میں قدرتی منظر کے جمال کو بیان کیا گیا ہے۔ بعض اشعار میں یہ مناظر خالص جمالیاتی پہلو اُبھارتے ہیں اور بعض اشعار میں حسنِ محبوب کے اظہار کا وسیلہ بن جاتے ہیں۔ جنس کی لطافت ان منظروں کے اندر چھپی ہوتی ہے۔ منظر نگاری انشا کی غزل کی انفرادیت ہے۔ مصحفی کے ہاں منظر کا جمالیاتی پہلو موجود ہے لیکن ساتھ ساتھ وہ جسم محبوب کی لطافت کو منظر سے ملا کر روحِ منظر بنا دیتے ہیں جیسے یہ شعر دیکھیے:

اک بجلی کی کوند ہم نے دیکھی — اور لوگ کہے ہیں وہ بدن تھا

(۲۰) میر وسودا کے دور کی طرح اس دور میں بھی ''غزل'' مقبول ترین صنفِ سخن کی حیثیت سے باقی رہتی ہے۔ اس دور کے ہر شاعر کے مجموعۂ کلام کا بڑا حصّہ غزلیات پر مشتمل ہے لیکن مثنویات بھی بڑی تعداد میں لکھی گئی ہیں۔ ''کلیاتِ جرأت'' میں مثنویوں کی تعداد (۳۱) ہے، انشا کے ہاں (۱۱) اور مصحفی کے ہاں (۲۰) ہے۔ رنگین کے ہاں مثنویوں کی تعداد (۴۳) ہے۔ نواب محبت خاں محبت کی مثنوی ''اسرارِ محبت'' مرزا علی لطف کی مثنوی ''نیرنگ عشق'' میر شیر علی افسوس کی مثنوی ''بہارِ سخن'' میر محمد حسن تجلی کی مثنوی لیلیٰ مجنوں، عبرت وعشرت کی مثنوی ید ماوت، ہوس کی مثنوی ''لیلیٰ مجنوں'' اور مثنوی ''گل وصنوبر'' وغیرہ وغیرہ بھی اسی دور میں لکھی گئیں۔ مثنوی کے موضوعات میں ایک تو وہ موضوعات ہیں جن میں موسم، بیماری، موذی کیڑے مکوڑے، ذاتی تجربے وواقعات موضوعِ سخن ہیں لیکن زیادہ تر مثنویوں میں کسی داستانِ عشق کو بیان کیا گیا ہے۔ اس دور میں مثنوی فسانہ گوئی اور شاعری دونوں کے تقاضوں کو بیک وقت آسودہ کرتی ہے۔ اردو کی کم وبیش عظیم مثنویاں آگے پیچھے اسی دور میں لکھی گئی ہیں۔

قصیدہ بھی اس دور کے جاگیردارانہ ذہن کی تہذیبی، معاشی ومعاشرتی تقاضوں کو پورا کرنے کی وجہ سے مقبول وخاص صنفِ سخن کے درجے پر قائم رہتا ہے۔ انشا ومصحفی قصیدہ گوئی کے فن میں ممتاز ہیں۔ جرأت نے بھی قصیدے اور مدحیہ قطعات لکھے ہیں لیکن معلوم ہوتا ہے کہ قصیدہ ان کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا۔

''قطعہ نگاری'' بھی اس دور کی ایک مقبول صنفِ سخن ہے۔ قطعات اتنی بڑی تعداد میں شعرا کے دواوین میں ملتے ہیں کہ ۱۲۷۶ھ/۶۰-۱۸۵۹ء میں عبدالغفور خاں نساخ نے قطعہ گو شعرا کا ایک تذکرہ ''قطعہ منتخب'' کے نام سے تالیف کیا[۳۷]۔

اردو ''تاریخ گوئی'' اس دور میں ایک عام ومقبول فن کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ کم وبیش ہر شاعر کے دیوان میں قطعاتِ تاریخ ملتے ہیں جن میں مصحفی، جرأت، انشا بھی شامل ہیں اور نئی نسل کے وہ شعرا بھی جن کی شہرت اس دور کے ذرا بعد درجۂ استادی تک پہنچتی ہے اور جن میں ناسخ وذکی مراد آبادی بھی شامل ہیں۔

ایک اور صنفِ سخن، جو اس دور میں مقبول تر ہوتی ہے ''مرثیہ'' ہے۔ مرثیہ دکنی دور سے لے کر اٹھارویں صدی تک تواتر کے ساتھ ملتا ہے لیکن انیسویں صدی میں، حکمرانِ اودھ کے شیعی عقائد کی وجہ سے، اودھ میں بہت زیادہ

مقبول اس لیے ہوا کہ یہ صنفِ سخن اس معاشرے کی مذہبی ضرورت کو پوری کررہی تھی۔ سلام بھی ایک صنفِ سخن کی حیثیت سے اس دور میں بے حد پروان چڑھا مرثیے کی مسدس ہیئت بھی اس دور میں متعین ہوجاتی ہے۔ مصحفی، جرأت، انشا، میر مستحسن خلیق، میر مظفر حسین ضمیر وغیرہ نے پوری توجہ سے اس دور میں مرثیے و سلام لکھے اور اس روایت کو مضبوط بنیادیں فراہم کرکے انیس و دبیر کے لیے راستہ ہموار کردیا۔ جنھوں نے مرثیے میں نئے موضوعات شامل کرکے اسے ایک سنجیدہ صنفِ سخن بنادیا۔ اودھ کے شیعی عقائد کی بنیاد دو باتوں پر قائم ہے۔ ایک ''تولاّ'' جس سے منقبت و مرثیہ پروان چڑھا۔ منقبت میں حضرت علیؑ، اور ائمہ معصومین کی مدح لکھی جاتی ہے اور مرثیے میں واقعاتِ کربلا کو مدحیہ انداز میں موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے۔ دوسرا ''تبرا'' ہے جس سے ''ہرزیہ گوئی'' وجود میں آئی جس میں ابتذال، فحاشی اور ہجو پر زور ہوتا ہے اور جس میں پہلے تین خلفائے راشدین کی عظمتوں کو ڈھانے اور ان کی نازیبا مذمت کو ہجو یہ مبتذل انداز میں موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے اور اس سے ''ثواب'' حاصل کیا جاتا ہے۔ ''ہرزیہ گوئی'' کی ابتدا و ترقی بھی اودھ میں ہوئی۔

تہذیبی فضا اور مزاج کے باعث ''واسوخت'' نے بھی اس دور میں بے حد مقبولیت حاصل کی بلکہ ایک طرح سے انیسویں صدی اس صنفِ سخن کے عروج کی صدی ہے۔ واسوخت کے بارے میں یہ بات ذہن نشین رہے کہ اس کی کوئی مخصوص ہیئت مقرر نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق موضوع سے ہے۔ ہیئت کوئی سی ہو اگر اس میں موضوع وہ ہے جو ''واسوخت'' سے مخصوص ہے یعنی محبوب سے بے زاری اور اس بات کا اظہار کہ اگر تم ہم سے وفا نہیں کرتے تو ہم بھی کسی اور سے دل لگالیں گے، تو وہ بھی واسوخت کے ذیل میں آئے گا۔ جرأت کے بعض فراقیہ مسدس، مصحفی کا مسدس بطرزِ نو اور دیوان چہارم کی بعض غزلیں، انشا کے بعض اشعار اور مرزا قاسم علی رقت لکھنوی کا واسوخت (مسدس) اس دور میں موضوع واسوخت کو مقبول بناتا ہے۔ مثنوی کی طرح اردو کے منفرد واسوخت لکھنؤ میں لکھے گئے اور یہ اثرات لکھنؤ ہی سے دلّی اور ہندوستان کے دوسرے علاقوں تک پہنچے۔ معشوق چونکہ لکھنؤ کے رنگِ تہذیب میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے اس لیے ''معاملہ بندی'' نے روحِ شاعری کا درجہ حاصل کرلیا۔ واسوخت بھی معاملہ بندی کا ایک جزو ہے اس لیے اس دور میں اس نے بھی قبولیت عام کا درجہ حاصل کرلیا۔ نئی نسل کے شعرا نے آگے چل کر اس صنفِ سخن کو آسمان تک پہنچا دیا۔ آتش، امانت لکھنوی، برق، بحر، سحر، فراق، رند، مرزا شوق، قلق، عیشی وغیرہ وہ شعرا ہیں جو اس صنف میں ناموری حاصل کرتے ہیں۔

اس دور میں ایک اور صنفِ سخن ''ریختی'' کے نام سے وجود میں آتی ہے جس کے موجد سعادت یار خاں رنگین ہیں۔ رنگین کی اس ایجاد کا اعتراف انشاء اللہ خاں انشا نے بھی کیا ہے۔ میر غفر غنچی کہتے ہیں: ''سو اس بچارے رنگین نے بھی اس طور پر قصہ کہا ہے..... اور کلاہی پن جو بہت مزاج میں رنڈی بازی سے آگیا ہے تو ریختے کے تئیں چھوڑ کر ایک ''ریختی'' ایجاد کی ہے......[۳۸] ''ریختی'' اس کلام کو کہتے ہیں جس میں گھریلو عورتوں کی شاذ لیکن عام طور پر بازاری عورتوں کی زبان میں ان کے جذبات و معاملات کا اظہار کیا گیا ہو۔ ہاشمی بیجاپوری نے بھی ''اپنی غزلوں میں عورتوں کے جذبات کو عورتوں کی زبان و محاورہ میں بیان کیا ہے اور یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے ریختی کی صنف سے قریب ہیں''[۳۹] لیکن ہاشمی کی غزلیات اور رنگین کی ریختی میں فرق یہ ہے کہ ہاشمی شوخ و چنچل نوجوان عورت کے جذبات کو اس کی زبان میں بے تکلفی سے ظاہر کرتے ہیں جب کہ رنگین بازاری عورتوں کے جذبات کا ان کے اپنے

مخصوص محاورہ وروزمرہ میں بیان کرتے ہیں۔ہاشمی بارہ ماسے اور ہندی شاعری کی روایت کو، جس میں جذباتِ عشق کا اظہار عورت کی طرف سے کیا جاتا ہے، ملا کر ایک نئی صورت دیتے ہیں۔ضروری نہیں ہے کہ ہاشمی کی یہ عورت کوئی بازاری عورت ہو۔لیکن ''ریختی'' کی عورت پیشہ ور بازاری عورت ہے جو اپنے مخصوص الفاظ ومحاورہ میں اپنی بات مرد کی زبانی، ادا کرتی ہے۔رنگین نے جو زبان استعمال کی ہے وہ، ٹھگوں کی زبان کی طرح، ایک طرح سے اصطلاحی زبان ہے جسے اس طبقے کی عورتیں خوب سمجھتی ہیں جب کہ ہاشمی وہی عام دکنی استعمال کرتے ہیں جو اس دور کی عورتیں بول رہی ہیں۔دلچسپ بات یہ ہے کہ کسی طوائف یا کسی عورت سے ریختی کا کوئی دیوان یادگار نہیں ہے۔ریختی، کے ذریعے خود مرد اپنے جذبات وخواہشات کو بازاری عورتوں کی زبان میں، شوخی و بے باکی کے ساتھ، بیان کر رہا ہے۔یہ صنف اس دور کے عیش پسند ولذت کوش معاشرے میں اس لیے مقبول ہوئی کہ یہ اہلِ محفل کے تخیل میں شوخ رنگ اور مزہ شامل کر دیتی ہے۔رنگین کا دیوان انگیختہ ۱۲۱۲ھ کی تصنیف ہے اور اس کے بعد انشا نے بھی اپنا ایک الگ دیوان ''دیوانِ ریختہ'' کے نام سے مرتب کیا اور اس صنف کو مقبول بنایا۔یہ صنف نہ صرف اس دور میں بلکہ آنے والے دور میں بھی جان صاحب وغیرہ کے ہاں قبولیتِ عام حاصل کرتی ہے۔

(۲)

آیئے اب مصحفی وانشا کے اس دور کی زبان کو بھی دیکھتے چلیں۔اس دور میں لکھنؤ کی زبان دُھل منجھ کر اور صاف ہو جاتی ہے اور میر وسودا کی زبان سے آگے بڑھ کر ایک تازہ اجلی صورت میں سامنے آ جاتی ہے۔اب اردو ایک خود مختار زبان کی حیثیت میں، فارسی وعربی سے آزاد ہو کر اپنے قواعد اور اصولِ زبان پر زور دینے لگتی ہے۔انشا نے لکھا کہ ''ہر وہ لفظ جو اردو میں مشہور ہو گیا عربی ہو یا فارسی ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پوربی، از روئے اصل غلط ہو یا صحیح وہ لفظ اردو کا لفظ ہے۔اگر اصل کے موافق مستعمل ہے تو بھی صحیح ہے اور اگر خلافِ اصل مستعمل ہے تو بھی صحیح ہے۔اس کی صحت وغلطی اردو کے استعمال پر موقوف ہے کیونکہ جو کچھ خلافِ اردو ہے، غلط ہے۔[۴۰] لسانی سطح پر اس دور میں یہ ایک ایسی بڑی انقلابی تبدیلی تھی جس نے اردو کی ترقی کے پر لگا دیے اور اس خود مختاری سے تیس چالیس سال کے عرصے میں ہی زبان نے ایک نیا چولا بدل لیا۔

اگر اس دور کی زبان کا ہم میر وسودا اور درد یا دہلی کے دوسرے شعرا کی زبان سے مقابلہ کریں تو زبان کی سطح پر لکھنؤ کی خدمات نمایاں ہو جاتی ہیں۔وہ قدیم اثرات جو زبان میں چلے آتے تھے اور دلّی میں عام ومروّج تھے لکھنؤ میں وقت کی چھلنی میں چھن کر بہت کم ہو جاتے ہیں۔جرأت زبان کو زیادہ احتیاط کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔وہ زبان کے ساتھ کوئی تجربہ نہیں کرتے اور وہ اس لیے بھی کہ وہ جس قسم کی شاعری کر رہے تھے خود اس میں کوئی نیا گہرا تجربہ نہیں تھا۔انھیں تو مزے کے ساتھ وہ باتیں بیان کرنی تھیں جو عاشق ومعشوق کے معاملات میں عام طور پر پیش آتی ہیں۔وہ نوعمری ہی سے فیض آباد آ گئے تھے اور اس لیے دہلی کی زبان کے صرف وہی الفاظ استعمال کرتے ہیں جو عام زبان کا حصہ تھے۔اودھ میں اردو زبان ایک نئے ماحول میں پروان چڑھ رہی تھی اس لیے وقت کے ساتھ ساتھ وہی الفاظ زبان کا حصہ بنے جو اس نئے ماحول میں قابلِ قبول ہو سکتے تھے۔انشا زبان کے ساتھ بہت آزادی برتتے ہیں۔اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ وہ تمسخر وظرافت سے معاشرے کو رام کر رہے ہیں اور ظرافت میں زبان کا تجربہ ایک فطری

امر ہے۔ ہر قابلِ ذکر ظرافت نگار نے زبان کے ساتھ، ہمیشہ آزادی برت کر، یہی عمل کیا ہے۔ پھر ظرافت و تمسخر کے لیے انشا کو ہر طبقے کی زبان استعمال کرنے کی ضرورت پڑتی ہے کبھی وہ آزادوں کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ کبھی فقیروں کی، کبھی مارواڑیوں کی، کبھی پوربیوں کی اور کبھی طوائفوں کی۔ اسی لیے ان کے کلام میں متعدد ایسے الفاظ استعمال میں آجاتے ہیں جو عام نہیں ہیں لیکن اس طبقے کے ساتھ مخصوص ہیں۔ اس کے باوجود ان کی زبان صاف ستھری ہے اور مخصوص طبقاتی زبان کے الفاظ کو چھوڑ کر ان کی زبان جدید معیاری اردو ہے۔ انشا اردو زبان کے مزاج داں ہیں اسی لیے لفظ کو اس طور پر اپنے کلام میں ٹانکتے ہیں کہ وہ لفظ اپنی جگہ پر روشنی دینے لگتا ہے۔ اگر انشا و جرأت کی زبان کا میر، سودا، درد کی زبان سے مقابلہ کریں تو واضح طور پر یہ بات سامنے آتی ہے کہ دلی کی زبان میں استعمال ہونے والے متعدد الفاظ اب مستعمل نہیں رہے لیکن مصحفی کے ہاں صورتِ حال قدرے مختلف ہے۔ وہ ایک طرف دہلی کی زبان کی پیروی کرتے ہیں اور دوسری طرف بہت سے ایسے الفاظ بھی ان کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں جو روہیل کھنڈ، امروہہ اور مغربی یوپی میں بولے جاتے ہیں۔ ان الفاظ کو بھی وہ اپنے کلام میں استعمال کرتے ہیں۔ ساتھ ہی انھوں نے لکھنو کے اثرات بھی قبول کیے ہیں جن کے زیر اثر اُن کی زبان بھی، جرأت و انشا کی طرح، صاف ہوگئی ہے لیکن بحیثیت مجموعی ان کے کلام میں، جرأت و انشا کے مقابلے میں، قدیم اثرات زیادہ ہیں۔ ان شعرا کی زبان کا حسب ضرورت مطالعہ تو ہم آئندہ ابواب میں کریں گے یہاں ہم صرف ان قدیم اثرات اور جدتوں کا ذکر کریں گے جو اس دور کے ممتاز شعرا کے کلام میں نظر آتی ہیں۔

انشا کے ہاں ''زور'' کا لفظ، جو آئندہ دور میں متروک ہو جاتا ہے بار بار استعمال میں آتا ہے مثلاً

ع کہ زور دھن، میں اب آتا ہے ناقۂ لیلا''

ع آتی ہے وہ زور باس ستھرے سے اس غلاف میں''

انشا مصدر ''کھدانا'' کو ''کھدوانا'' کے معنی میں استعمال کرتے ہیں مثلاً ع ''کس اچھے مصور سے کھداؤں صورت لیلی۔ کلام میں زور پیدا کرنے کے لیے وہ ایسے الفاظ استعمال کر جاتے ہیں جو عوام کی زبان پر تو چڑھے ہوئے ہیں لیکن تعلیم یافتہ لوگ نہیں بولتے مگر یہ الفاظ اپنی ''عوامیت'' کے باوجود مزہ دیتے ہیں اور یہی انشا کا مقصد شاعری ہے مثلاً ع جو گھر سے گاذر پسر وہ کپڑوں کو ناندے میں سوندھ ساندھ نکلا''۔ ع ستارے جتنے چھنک رہے تھے سبھوں کو وہ روندراند نکلا۔ انشا کے ہاں بعض الفاظ کا استعمال اور دیکھیے:

مکھ پھاٹ (منہ پھٹ):	کہ کہنے والا ہوں مکھ پھاٹ میں تو سچ سچ کا
غیر ساتھ (غیر کے ساتھ):	بادہ نوشی شب کو کی تھی تو نے شاید غیر ساتھ
النیڈنا (بجائے انڈیلنا):	ہو نہ وہ ماہرو تو جھٹ شیشہ مے النیڈ کر
جریمانے (بجائے جرمانے):	لیجئے اس کو بدل آپ جریمانے میں
ورجش (ورزش):	نہ میرے سامنے خم ٹھوک کر ورجش کیا کرے
چلون (بجائے چلمن):	میں نے تجھے پھول کی جانب چلون مارے

اسی طرح ''اُن نے'' بجائے ''اس نے''، ''تجھ بن'' بجائے ''تیرے بغیر''، ''ذرہ'' بجائے ''ذرا''، ''واچھڑے''، بمعنی ''کیا خوب ہے'' اور جھگڑا وغیرہ۔

جرأت کے ہاں بھی سمرن ۔ سنمکھ، پریکھا،تس ،نت،اچرج ۔ واچھڑے ۔ نپٹ وغیرہ الفاظ ملتے ہیں لیکن ان کا استعمال، پہلے کے شعرا کے مقابلے میں بہت کم ہو گیا ہے۔ ممکن ہے یہ اس کلام میں استعمال ہوئے ہوں جو جرأت کے بالکل ابتدائی دور میں کہا گیا تھا۔ اسی طرح ''کبھو'' انشا کے ہاں بھی ملتا ہے اور جرأت کے ہاں بھی لیکن ساتھ ساتھ ''کبھی'' کا استعمال بھی ملتا ہے بلکہ زیادہ ہے جب کہ میرؔ کے کلام میں دیوانِ اول سے ششم تک صرف ''کبھو'' ہی ملتا ہے۔ ''بھرنظر'' سوداؔ کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے اور اسی طرح انشا، جرأت، مصحفی کے ہاں ملتا ہے: ع بھلا پھر بھر نظر کیوں کر رخِ دلدار دیکھیں ہم'' (جرأت)۔ جرأت کے ہاں ''پرتوا'' (بجائے پرتو)۔ چپکی (بجائے چپ) چھڑکاب (بجائے چھڑکاؤ)۔ ڈرانی (بجائے ڈراونی) استعمال ہوئے ہیں۔

دورِ میر وسودا میں ''ٹھ'' کا استعمال بعض الفاظ میں عام تھا جیسے ''جھوٹھ'' (بجائے جھوٹ)۔ یہی صورت انشا کے ہاں بھی ملتی ہے لیکن جرأت کے ہاں نسبتہً زیادہ ہے مثلاً تنڑپیں (تنڑپیں)۔ ہونٹھ (ہونٹ) ہٹھ (ہٹ) وغیرہ۔

فارسی حرف کا استعمال دورِ آبروہی میں مذموم سمجھا جاتا تھا شاہ حاتم نے اپنے کلام میں اسے خال خال استعمال کیا۔ لیکن سوداؔ کے ہاں، جیسا کہ ہم جلد دوم میں لکھ آئے ہیں، یہ استعمال عام ہے۔ یہی اثرات ہمیں انشا کے ہاں ملتے ہیں لیکن جرأت کے ہاں زیادہ ہیں مثلاً ''بہ'' کا استعمال: ع کاٹئے بس وہ سرِ شمع بہ گل گیر لگا (جرأت) ع کھا کر پچھاڑ میں بہ درِ گلستاں گرا (جرأت)۔ اسی طرح ''از'' کا استعمال: ع مجنوں پہ بغیر از کہے لیلیٰ کا ارادہ (جرأت)

علامتِ فاعلی ''نے'' کا استعمال اس دور میں اب عام ہے۔ جرأت و انشا نے ''نے'' کو کم کم محذوف کیا ہے جب کہ کلامِ مصحفی میں ''نے'' محذوف کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں جیسے: جس کے آگے میں کہا عشق کا اپنے قصہ (مصحفی، دیوان دوم)

ہندوی لفظوں کو وعطف سے جوڑنے اور اضافت کے ساتھ ملانے کا اس دور میں عام رواج ہے جس کی مثالیں انشا، جرأت، مصحفی، رنگین اور اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں عام ہیں۔ میں نے خود اس جلد میں اس استعمال کو پوری طرح اختیار کر لیا ہے۔ وعطف کی مثال جو اس دور کے شعرا کے ہاں ملتی ہے ع آپس میں ان کے تو بہت اخلاص و پیار ہے (جرأت)۔
ع اس آنے وجانے میں کیا ناز نکلتا ہے (مصحفی، دیوان اول) ع بہ قول و زمزمہ و توڑی و بھاس نہ ہو (مصحفی چہارم)،
ع لیکن بحسنِ ملیح وکبھی برنگِ صبیح (انشا) اسی طرح اضافت کی یہ صورت بھی ملتی ہے: ع ڈال کر سبزے سے ٹانگوں میں ازارِ ساٹھن (انشا): ع نہ کہ دل لیجیے اور گالیِ بے جا دیجیے (مصحفی چہارم): ع پھر پھر کے سر تصدقِ جاناں ہوں شکلِ چتر (جرأت)

اس دور میں بہت سے الفاظ دو شکلوں میں بیک وقت استعمال ہو رہے ہیں اور آئندہ دور میں ان کی معیاری صورت مقرر ہو جاتی ہے اور قدیم صورت متروک ہو جاتی ہے مثلاً کیدھر بھی استعمال ہو رہا ہے، کدھر بھی، جیدھر بھی استعمال ہو رہا ہے اور جدھر بھی۔ ایدھر بھی اِدھر بھی۔ پھیر بھی، پھر بھی۔ پتھر بھی اور پتھر بھی۔ متروک شکلوں کا استعمال انشا و جرأت اور رنگین کے مقابلے میں، مصحفی کے ہاں زیادہ ہے۔

''فعل'' میں مصحفی کے ہاں ''رہے ہے'' (بجائے رہتا ہے)، ''ہوے'' (بجائے ہوتا ہے)، ''دیکھے تھا'' (دیکھتا تھا)، ''پھرے تھا'' (پھرتا تھا)، ''ہے گا'' (بجائے ہے) کا استعمال ملتا ہے۔ جرأت وانشا کے ہاں بھی یہ استعمال ملتا ہے لیکن مصحفی کے مقابلے میں کم ہے۔ آئندہ دور میں ان کا معیاری استعمال مقرر ہو جاتا ہے۔

ضمائر میں ''تم کو'' تمھارے، ''مجھ کو'' میرے کے معنی میں بھی استعمال کرتے تھے مثلاً: ع کیوں کہ تم پاس سے ہم جائیں بھلا اور کہیں (جرأت)، اسی طرح ہم کو ہمارے کے لیے مثلاً: ع سودا کیا نہ تو نے ہم ساتھ دوستی کا (مصحفی دوم)، جرأت اُسے بمعنی اُس سے استعمال کرتے ہیں: ع کیا بات اُسے پھر کسی انسان نے لگائی (جرأت)

مصحفی کے ہاں وے (وہ کی جمع کے طور پر) کا استعمال دیوانِ چہارم تک ملتا ہے: ع وے جو لوٹیں ہیں بہارِ چمن آزادی (مصحفی، اول)۔ یہ استعمال میر و سودا کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن جرأت وانشا کے ہاں نہیں ہے۔ لکھنؤ میں ''وے'' کا استعمال نظر نہیں آتا۔

اس دور میں فعل کے استعمال کی ایک صورت انشا، جرأت، مصحفی، رنگین کے ہاں تواتر کے ساتھ ملتی ہے کہ مرکب فعل جمع کے دونوں اجزا بھی جمع استعمال کیے جاتے ہیں جیسے مصحفی کے ہاں: ع گل پھاڑیں ہیں گریباں تو چپ ہے بال سنبل۔ جرأت کے ہاں: ع سوجھیں ہیں ہمیں، دیکھ کے مضمون بہت سے۔ انشا کے ہاں: ع کب مخاطب کریں ہیں عام کو ہم۔ سلیمان شکوہ کے ہاں: ع سات سات آئیں ہیں دامن کو اٹھائے تیرے۔

جمع بنانے کی ساری جدید صورتیں ملتی ہیں لیکن ساتھ ساتھ بعض قدیم صورتیں بھی نظر آتی ہیں مثلاً ''کالی'' کی جمع ''کالیاں'': ع عارض پہ ترے زلفیں یہ کالی کالیاں ہیں (مصحفی چہارم)۔ ع کاٹتے ہیں رو بی رو، ساون کی راتیں کالیاں (جرأت): ع یہ گھٹائیں چھائیں جو کالیاں، جو ہری بھری ہوئیں ڈالیاں (انشا) اسی طرح ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں کہ عربی و فارسی الفاظ کی جمع الجمع کی بھی اردو جمع بنا لیتے ہیں جیسے:

لاکھوں حرکاتیں ہیں اس قامتِ دل جو میں (مصحفی چہارم)

شغل بہلانے کو دل کے میرے اشعاروں کا ہے (جرأت)

اس دور میں مذکر و مونث میں بھی اختلاف نظر آتا ہے مثلاً لفظ ''جان'' کو کوئی مذکر باندھتا ہے اور کوئی مونث۔ ''جان'' قدیم زمانے سے مذکر استعمال ہوتا رہا ہے بعد کے دور میں اس کی دونوں صورتیں ملتی ہیں۔ مصحفی کے ہاں یہ عام طور پر مذکر آیا ہے لیکن ایک آدھ جگہ یہ مونث بھی باندھا گیا ہے جیسے:

جان (مونث) ع تیرے ہاتھوں سے آرہی ہے جان (مصحفی)

جان (مذکر) ع بک بک کے دوستوں نے اپنا تو جان مارا (مصحفی)

جرأت کے ہاں بھی ''جان'' مذکر آیا ہے: ع تڑپھے جوں خشکی میں مچھلی اس طرح عاشق کا جاں۔ (جرأت)

سلیمان شکوہ کے ہاں: ع خمِ زلف اس کی نے یہاں جان ہی مارا اپنا (سلیمان شکوہ)

ثناء اللہ فراق کے ہاں: ع اپنے تئیں میں جان فراموش کر دیا (فراق، ثناء اللہ)

ولی اللہ محب کے ہاں: ع جہاں میں کون ہے اپنا نہ جان اپنا نہ تن اپنا (محب، ولی اللہ)

جرأت نے ''مرگ'' کو بھی مذکر باندھا ہے اور ''سوچ'' کو بھی!

ع: جا اے مرگ تو اس غم سے چھڑائے گا تو پھر ہم (جرأت)

ع: رہ رہ کے اس کے جانے سے آتا یہی ہے سوچ (جرأت)

مصحفی نے تیر، مداوا، شباب کو بھی مونث باندھا ہے:

ع پیکاں نہ نکلا جوئی تیر نکالی

ع عیسیٰ نے جس کی کی ہے مداوا نہیں ہوا

ع پیری ہوئی شباب گئی کب کی ان دنوں

انشا نے "رسم" اور "کمر" کو مذکر باندھا ہے:

ع صیاد یہ تو رسم نیا ہے کہ یعنی آپ

ع نکہت آوے گی نکل، کھول کلی کا کمر

آنے والے دورِ ناسخ میں نہ صرف مذکر مونث کے معیار مقرر ہو جاتے ہیں بلکہ بحیثیت مجموعی زبان کے دوسرے مسائل بھی طے ہو جاتے ہیں اور زبان کا وہ روپ سامنے آجاتا ہے جس کا ایک عروج آگے چل کر انیس کی شاعری میں نکھرتا ہے۔

انیسویں صدی کے اوائل میں جو ادیب و شاعر ادب کے افق پر ستارۂ شام بن کر ابھرے ان میں کم و بیش وہ لوگ تھے جو اٹھارویں صدی میں پیدا ہوئے تھے اور جن میں جرأت، انشا، مصحفی اور رنگین ممتاز و نمایاں ہوئے۔ اگلے ابواب میں ہم الگ الگ ان چاروں شعرا کا تفصیلی مطالعہ کریں گے تاکہ پوری صورتِ حال، اپنے پس منظر کے ساتھ، واضح ہو جائے۔

حواشی:

[۱] دریائے لطافت، انشا اللہ خاں انشا، ترجمہ پنڈت کیفی، ص ۶۴۔۶۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ء

[۲] ایضاً ص ۳،

[۳] دریائے لطافت (فارسی)، انشا، ص ۲۷ (انجمن ترقی اردو الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶ء (اردو ترجمہ دیکھیے حواشی ب)

[۴] خوش معرکۂ زیبا (جلد اول) سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۱۴۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۵] مجموعہ نغز (جلد اول)، حکیم قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۱۵۶، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء

[۶] تاریخ اودھ، نجم الغنی خاں، جلد سوم، ص ۲، نولکشور پریس لکھنؤ ۱۹۱۹ء

[۷] تاریخ اودھ، جلد چہارم، نجم الغنی خاں، ص ۱۵۸، نولکشور پریس ۱۹۱۹ء

[۸] ایضاً ص ۱۵۹

[۹] ایضاً ص ۱۷۱

[۱۰] ایضاً ص ۱۶۹۔

[۱۱] ایضاً ص ۱۶۹۔۱۷۰

[۱۲] ایضاً ص ۳۹۲۔۳۹۴

[۱۳] ایضاً ص ۳۹۴
[۱۴] ایضاً ص ۳۹۵
[۱۵] ایضاً ص ۳۹۶۔۳۹۷
[۱۵/الف]۔گل رعنا، سید عبدالحی، ص ۱۵۷، (طبع چہارم، ۱۳۷۰ھ) مطبع معارف اعظم گڑھ۔
[۱۶] ریاض الفصحا، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۵۰، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء
[۱۷] تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۲۹ و ص ۲۴۴، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء
[۱۸] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی، محولہ بالا، ص ۳۳۷
[۱۹] ایضاً ص ۱۳۲
[۲۰] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۱۸۰۔
[۲۱] مجمع الانتخاب، شاہ کمال، دیباچہ ص ۵۴، تین تذکرے، مرتبہ نثار احمد فاروقی، مکتبۂ برہان، دلی ۱۹۶۸ء
[۲۲] دریائے لطافت (فارسی)، انشاءاللہ خاں انشا، ص ۷، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۱۶ء
[۲۳] تذکرہ ہندی، محولہ بالا، ص ۲۵۵
[۲۴] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۲۶۰
[۲۵] ایضاً، ص ۲۸۷
[۲۶] ایضاً، ص ۳۱۶
[۲۷] ایضاً، ص ۲۵۰
[۲۸] ایضاً، ص ۲۸۸
[۲۹] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۴
[۳۰] انشا کا ترکی روزنامچہ، ترجمہ ڈاکٹر سید نعیم الدین، ص ۳۵، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۰ء
[۳۱] ایضاً، ص ۴۱۔۴۲
[۳۲] ایضاً، ص ۳۷
[۳۳] ایضاً، ص ۲۴
[۳۴] 'رجمن' یعنی Regiment
[۳۵] بھیکیین = مہابھارت کا مشہور پہلوان
[۳۶] مجمع الفوائد، مصحفی (قلمی، غیر مطبوعہ)، ص ۳۴۰، مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری۔ لاہور۔ (اردو ترجمہ دیکھیے حواشی ب)
[۳۷] قطعہ منتخب، عبدالغفور خان نساخ، مرتبہ انصاراللہ نظر، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء
[۳۸] دریائے لطافت (فارسی) محولہ بالا، ص ۵۲
[۳۹] تاریخِ ادب اردو (جلد اول)، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۳۶۴، مجلس ترقی ادب، لاہور، (طبع چہارم) ۱۹۹۵ء
[۴۰] دریائے لطافت، محولہ بالا، ص ۴، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶

حواشی (ب)

فارسی اقتباسات کا اردو ترجمہ

بحوالہ حواشی ۳ :

''اسی طرح لکھنؤ کو، جسے اب پورب کی جان کے بجائے شاہجہاں آباد کی جان کہتے ہیں، اگر شاہجہاں آباد سے بہتر کہیں تو زیبا ہے کیوں یہ ترجیح جسم پر جان کی طرح کی ہے اور اس قبیل کی ہے جیسے مور کے مقابلے میں اس کی دم کی بڑائی''۔

بحوالہ حواشی ۳۶ :

''اگر گلستانِ ہندوستان، جو بغیر باغبان کے ہے، اس کوڑے کرکٹ سے بھی پاک ہو جائے تو اس سے بہتر کیا ہو سکتا ہے (اور) اگر ان لوگوں (تاجرانِ فرنگ یعنی انگریز) کے حرص ولالچ کے درخت کی بیخ وبن اس جنت نشاں سرزمین سے اکھاڑ پھینکی جائے تو مراد پوری ہو جائے ...... اور یہ حقیقت طبقۂ بالا کے گوشِ ہوش تک بھی پہنچ چکی ہوگی کہ ملکِ دکن ایک وسیع وعریض سرزمین ہے، ٹیپو شاہ کی عمر کے آفتاب کے غروب ہو جانے پر، کس آسانی سے ہتھیا لیا جب کہ وہ خود (ٹیپو شاہ) اس سگ فطرت وسگ پرست قوم کے لیے ہمیشہ گمانِ خیر رکھتا تھا اور ہندوستان جنت نشان کے پایۂ تخت پر، جس سے مراد شہر فردوس نشاں دہلی ہے، کس سہولت اور حیلے بہانوں سے آہستہ آہستہ ایک ایک قدم بڑھا کر قبضہ کر لیا۔ غرض کہ اس قوم (انگریز) کی حکمت عملی اور بااقتدار وزراء وامرا کی تابع داری کے بارے میں کوئی شک وشبہ نہیں پایا جاتا''

دوسرا باب

قلندر بخش جرأت

جعفر علی حسرت (۱۲۰۶ھ/۹۲-۱۷۹۱) نے جس رنگِ سخن کو لکھنؤ و فیض آباد کی تہذیبی فضا کے ساتھ مل کر نکھارا تھا، جرأت نے اس رنگِ سخن کے سارے امکانات کو تصرف میں لا کر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کر دی اور خود اس رنگِ سخن کے نمائندہ بن گئے۔ اسی لیے آج ہم جعفر علی حسرت کو بھول جاتے ہیں، جن کا مطالعہ ہم جلد دوم میں کر آئے ہیں[۱] اور قلندر بخش جرأت ہمیں یاد رہ جاتے ہیں۔

شیخ قلندر بخش جرأت (۱۱۶۲ھ-۱۲۲۴ھ/۱۷۴۹-۱۸۰۹ء) جن کا نام یحییٰ امان، عرفیت قلندر بخش اور تخلص جرأت تھا، دہلی کے رہنے والے تھے۔ اکثر تذکروں میں جرأت کا نام قلندر بخش بتایا گیا ہے جو اس لیے درست نہیں ہے کہ خود جرأت نے اپنے ایک شعر میں اپنا نام یحییٰ امان بتایا ہے:

جرأت کہے تھا کل وہ کسی سے یہ الاماں — جیتا رکھوں نہ مجھ کو جو یحییٰ اماں ملے

جرأت کے شاگرد شاہ حسین حقیقت نے بھی اپنی مثنوی ''بہشت گلزار'' میں یحییٰ امان ہی نام بتایا ہے:

ایسا آوازہ کس کا تھا، سمجھا — یعنی یحییٰ امان جرأت کا
عرف میں نام تھا قلندر بخش — دُرِ معنی سے تھا وہ گوہر بخش [۲]

اس معاشرے کے لیے یحییٰ امان کوئی اجنبی نام نہیں تھا۔ خود نواب آصف الدولہ (م ۱۲۱۲ھ/ ۱۷۹۷ء) کا نام بھی مرزا یحییٰ اور عرفیت مرزا امانی تھی۔

جرأت کے والد کا نام حافظ امان تھا[۳]۔ حافظ امان کے والد رائے مان ۱۱۵۱ھ/ ۱۷۳۹ء میں نادر شاہ کے حکم سے قتل کر دیے گئے تھے[۴] رائے مان کے والد شادمان رضا بہادر رستم ہند تھے جنھوں نے ۱۱۲۶ھ/۱۷۱۴ء میں دہلی میں وفات پائی[۵] قلندر بخش جرأت کا خاندان دہلی کا قدیم و معزز خاندان تھا جن کے بزرگ ''دربانی حضور والا'' کے عہدے پر مامور تھے[۶] چاندنی چوک کے پاس کوچہ رائے مان مشہور تھا[۷]

جرأت کا سالِ ولادت بھی متعین نہیں ہے لیکن شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۱۶۲ھ میں پیدا ہوئے۔ تذکرہ طبقاتِ سخن میں، جس کا سالِ تصنیف ۱۲۲۲ھ ہے، جرأت کی عمر ساٹھ سال بتائی ہے۔[۸] گویا ۱۲۲۲ھ میں سے ۶۰ گھٹا دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۱۶۲ھ برآمد ہوتا ہے جس کی مزید تصدیق مصحفی کے قطعہ تاریخ وفات کے اس مصرع سے بھی ہوتی ہے: از قلندر بخش شصت و دو فگن

اس مصرع سے معلوم ہوا کہ وفات کے وقت جرأت کی عمر ۶۲ سال تھی۔ قلندر بخش کے اعداد ۱۲۸۶ھ میں سے ۶۲ نکالنے سے جرأت کا سالِ وفات ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ اس طرح اگر ۱۲۲۴ھ میں سے ۶۲ نکال دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۱۶۲ھ برآمد ہوتا ہے یہ وہی سال ہے جو ''طبقاتِ سخن'' سے نکلتا ہے۔ ان شواہد کی روشنی میں جرأت کا سالِ ولادت

۱۱۶۲ھ متعین کیا جاسکتا ہے۔

جرأت ابھی نوعمر ہی تھے کہ امراء کی خانہ جنگیوں، مرہٹوں کی یورش، جاٹ گردی اور احمد شاہ ابدالی کے پے در پے حملوں سے دلّی ایسی اجڑی کہ اہل دہلی کے لیے وہاں رہنا اور زندگی بسر کرنا دشوار ہوگیا۔ ۱۱۷۰ھ/ ۵۷-۱۷۵۶ء میں ابدالی نے دو ماہ میں دلّی کو دوبار لوٹا اور دہلی والے ایک بار پھر ترکِ وطن پر مجبور ہوگئے۔ اس وقت فیض آباد حکومتِ اودھ کا مرکز اور امن وامان کا ایک شاداب جزیرہ تھا جہاں دہلی کے معزز ین شہر اور اہل علم وفن ہجرت کر رہے تھے۔ ابدالی کے ان حملوں کے بعد جرأت کے والد حافظ امان بھی اپنے خاندان کے ساتھ ہجرت کر کے فیض آباد آگئے۔ جرأت نے اپنی مثنوی ''خواجہ حسن وبخشی طوائف'' میں لکھا ہے:

ہوا تھا شہرِ دہلی جب سے غارت	تھی اپنی اس جگہ میں استقامت
فلک نے کر جہاں آباد برباد	کیا تھا خوب فیض آباد آباد
تو جو تھے ساکنانِ شہرِ دہلی	سکونت ان کی فیض آباد میں تھی[۹]

اس وقت جرأت کی عمر تقریباً بارہ سال تھی جس کی تصدیق مبتلا میرٹھی کے تذکرے طبقاتِ سخن کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ ''بعمر دوازدہ سالگی در لکھنؤ رسیدہ۔''[۱۰] یہیں جرأت کی نشو ونما اور تعلیم وتربیت ہوئی۔[۱۱] لیکن کم عمری کے باوجود یادِ وطن کے نقوش تازہ رہے:

اب ہم ہیں اور شام غریبی کی دید ہے	مدت سے وہ نظارۂ صبح وطن گیا

شعر وشاعری ہند مسلم تہذیب کے مزاج کا حصہ ہے۔ فیض آباد ولکھنؤ میں بھی اس وقت شعر وشاعری کا چرچا عام تھا اور ادبی منظر پر اہلِ دہلی چھائے ہوئے تھے۔ جرأت شاعری کا فطری رجحان لے کر پیدا ہوئے تھے اور شاعری کی دنیا میں کچھ کر دکھانا چاہتے تھے۔ میر حسن نے جن کے تذکرۂ شعرائے اردو کا پہلا نسخہ ۱۱۸۸ھ میں مکمل ہوا، لکھا ہے کہ ''ذوقِ شعر بہ مرتبۂ دارد کہ ساعتے بے فدایش نمی ماند''[۱۲] اور ۱۱۹۲ھ کے نسخے میں لکھا ہے کہ ''شوقِ شعر از حد زیادہ دارد..... دیوانۂ فن شعر ست کہ گاہے بے فکر نمی ماند[۱۳]

چھٹے اب شعر کہنا کیوں کہ ہم سے آہ اے جرأت
مثل ہے دل میں عاشق کے سدا ناسور رہتے ہیں

۱۱۸۸ھ میں جب میر حسن کے تذکرے کا پہلا نقش تیار ہوا، جرأت کی عمر ۲۶ سال تھی اور وہ اس وقت تک، جیسا کہ میر حسن نے لکھا ہے، اپنے معاصرین میں ممتاز ہو چکے تھے[۱۴] اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ جرأت کی شاعری کا آغاز پندرہ سولہ سال کی عمر میں ۱۱۷۸ھ/ ۶۵-۱۷۶۴ء کے لگ بھگ ہوگیا تھا۔ ۱۱۷۹ھ/ ۶-۱۷۶۵ء میں شجاع الدولہ اپنا دارالحکومت لکھنؤ سے فیض آباد لے آئے۔ جعفر علی حسرت بھی ۱۱۸۰ھ/ ۷-۱۷۶۶ء کے لگ بھگ فیض آباد آگئے اور شجاع الدولہ کی خدمت میں قصیدہ پیش کیا جو ان کے کلیات میں موجود ہے۔ اس زمانے میں جعفر علی حسرت اپنی فنی وعلمی قابلیت اور شاعرانہ صلاحیت اور اپنے رنگِ سخن کے باعث اتنے مقبول ہو چکے تھے کہ نئے شاعران کی شاگردی پر فخر کرتے تھے۔ اسی زمانے میں فیض آباد ہی میں جرأت نے جعفر علی حسرت کی شاگردی اختیار کی۔ شاگرد ہونے کا یہ واقعہ ۱۱۸۱ھ/ ۸-۱۷۶۷ء ہوسکتا ہے۔ اس وقت تک جرأت کو شعر کہتے ہوئے تین چار سال کا عرصہ ہو چکا تھا، اپنی غزلوں میں کئی جگہ انھوں نے حسرت کی استادی کا اعتراف کیا ہے:

ہے جو دیوانِ حسرت اے جرأت اسی خرمن کا خوشہ چیں ہوں میں

کہے کیوں کر نہ حسرتؔ کے سبب سے یہ غزل جرأت
کہ فنِ شعر میں دیکھی ہیں ایسے پیر کی آنکھیں
فقط حسرت کو اے جرأت ہمیں استاد نہیں کہتے
ہراک اہلِ سخن ان کے تئیں استاد جانے ہے

۱۱۸۸ھ/ ۵۔۱۷۷۴ء میں حافظ رحمت خاں کے بیٹے نواب محبت خان محبت حالتِ نظر بندی میں فیض آباد لائے گئے اور یہیں وہ بھی جعفر علی حسرت کے شاگرد ہوگئے۔ اسی زمانے میں حسرت کے توسط سے جرأت کی ملاقات نواب محبت خاں محبت سے ہوئی اور جرأت ان کے ملازم ہوگئے:

بس کے گلچیں تھے سدا عشق کے ہم بستاں کے ہوئے نوکر بھی تو نواب محبت خاں کے
کیوں نہ جرأت کو محبت سے محبت ہووے انس وہ شے ہے کہ ہو جس سے بگانا اپنا

شجاع الدولہ کی وفات ۲۳ ذیقعد، ۱۱۸۸ھ/ ۲۹ جنوری ۱۷۷۵ء کے تقریباً تین ہفتے بعد ۱۲ فروری ۱۷۷۵ء کو آصف الدولہ میدی گھاٹ اور اٹاوہ چلے گئے اور وہاں تقریباً پانچ ماہ گزار کر ۱۱۸۹ھ/ ۱۷۷۵ء میں لکھنؤ آگئے۔ انھیں کے ساتھ یا کچھ عرصے بعد عمالِ سلطنت، متوسلین اور اہل فن بھی لکھنؤ منتقل ہونے لگے۔ نواب محبت خاں محبت بھی اٹاوہ ہوتے ہوئے لکھنؤ آگئے۔ جعفر علی حسرت بھی لکھنؤ آگئے۔ جرأت اور ان کے دوست خواجہ حسن بھی نواب محبت خاں کے ساتھ تھے۔ جرأت نے لکھا ہے کہ ع میں بھی ان کے ساتھ تھا ان کا نمک خوار۔ فیض آباد سے لکھنؤ آنے کا اظہار جرأت نے اپنی طویل مثنوی خواجہ حسن و طوائف بخشی میں کیا ہے:

یکایک یوں ہوا کرنا خدا کا کہ اس بستی کو گردوں نے اجاڑا
حسیں جو جو کہ تھے واں رشک مہتاب اٹاوے کو گئے ہمراہِ نواب
یہ عاصی اپنے تھا نواب کے ساتھ محبت کا یہ رشتہ جن کے ہے ہاتھ
زہے نواب نامی فخر صائب وہ ہیں یعنی محبت خان صاحب

(کلیات جرأت دوم، ص ۲۱)

لکھنؤ آکر وہ نواب محبت خاں محبت کے متوسل رہے لیکن ۷۔۱۲۰۶ھ میں وہ سلیمان شکوہ سے بھی وابستہ ہوگئے۔ جرأت کے سرپرستوں میں نواب محبت خاں محبت (متوفی ۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۸ء) اور مرزا سلیمان شکوہ (متوفی ۲۹ ذیقعد ۱۲۵۴ھ/ ۲۴ فروری ۱۸۳۸ء) کے نام نمایاں ہیں۔ دونوں ان کا بہت خیال کرتے تھے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ "صاحب عالم مرزا سلیمان شکوہ بہادر دام ظلہ او را بسیار عزیز می داشت" [۱۵] قصائد و مدحیہ اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ نواب احمد علی خاں شمس الدولہ بہادر صولت جنگ کے بھی ملازم رہے [۱۶] محبت خاں محبت سے سلسلۂ ملازمت زیادہ تر رفاقت و دوستی کا تھا۔ کچھ مدد بھی ہو جاتی تھی۔ سلیمان شکوہ سے سلسلۂ ملازمت تا حیات چلتا رہا لیکن اس دربار سے بھی ان کی ضروریاتِ زندگی بمشکل پوری ہوتی تھیں۔ کبھی مہینوں تنخواہ نہ ملتی۔

جرأت اب بند ہے تنخواہ تو کہتے ہیں یہ ہم
کہ خدا دیوے نہ جب تک تو سلیماں کب دے

ایک منظوم مکتوب ''بنام منشی مرزا سلیمان شکوہ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ تنخواہ کے لیے بار بار منشی کے گھر کے چکر کاٹتے تھے اور وہ وعدہ کے باوجود گھر پر نہیں ملتا تھا۔ جرأت ساری عمر ایک ایسے قدر دان کی تمنا کرتے رہے جس سے ان کی ضروریات پوری ہو سکیں لیکن یہ تمنا دل کی دل میں رہی۔ غزل کے ایک قطعہ میں اس کا اظہار کیا ہے۔

رشک آتا ہے جب کہے کوئی　　　میں نے اک قدر دان پایا ہے
ہم نے تو آج تک نہ کوئی شفیق　　　نے کوئی مہربان پایا ہے

جرأت کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ فارسی زبان و ادب، علم طب، عروض و قواعد اور فن شعر سے خوب واقف تھے۔ گاہے گاہے فارسی میں بھی شعر کہتے تھے [۱۷]۔ ان کی مثنویوں میں بھی فارسی اشعار آتے ہیں۔ متعدد رباعیاں بھی فارسی میں کہی ہیں ''کلیات'' میں حضرت علی کی منقبت میں کہا ہوا ترکیب بند بھی فارسی میں ہے [۱۸] علم و موسیقی سے بھی خوب واقف تھے اور ستار نوازی پر عبور رکھتے تھے [۱۹] علم نجوم سے بھی واقف تھے [۲۰] مرزا علی لطف نے لکھا ہے کہ ''نجوم میں بھی اس شخص کو دخلِ تمام ہے، ایسا کہ ایک عالم لکھنؤ کا اس کا منتظرِ احکام ہے'' [۲۱] قدرت اللہ شوق نے انھیں ''قابل و نہایت اہل درد'' لکھا ہے [۲۲] شاہ کمال نے انھیں ''واقف ہر دقیقہ و ہر فن، صاحب طبع، شاہِ ملک سخن'' لکھا ہے [۲۳] شاہ کمال، قائم چاند پوری کے شاگرد تھے۔ قائم جب لکھنؤ سے جانے لگے تو انھوں نے اپنے شاگرد شاہ کمال کو ہدایت کی کہ ان کے چلے جانے کے بعد جرأت کو اپنا کلام دکھایا کریں کہ ''میاں قلندر بخش جرأت در سخن سنجاں و در معنی آفریناں عدیل ندارد'' [۲۴] اسی قابلیت کی وجہ سے خود مصحفی نے اکبر علی اختر کو شاگردی کے لیے جرأت سے رجوع کرنے کے لیے کہا تھا [۲۵]

جرأت نابینا تھے لیکن قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ پیدائشی نابینا نہیں تھے۔ وہ شخص جو علم نجوم، ستار نوازی اور دوسرے علوم پر دسترس رکھتا ہو پیدائشی نابینا نہیں ہو سکتا۔

حضرت علی کی منقبت میں ایک شعر آتا ہے:

شبابہ حق محمد و آلہ الا مجاد　　　ہو چشم بھی مری روشن نہ دیکھوں روز سیاہ

جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی بینائی روز بروز کمزور ہو رہی تھی اور انھیں بینائی کے چلے جانے کا خوف تھا۔ میر حسن نے انھیں ''چیچک رو'' [۲۶] بتایا ہے۔ غالباً بچپن میں چیچک کی وجہ سے ان کی بینائی متاثر و کمزور ہو گئی تھی۔

یہی رونا ہے گر منظور جرأت　　　تو بینائی سے تو معذور ہو گا

اور پھر وقت کے ساتھ آہستہ آہستہ ان کی بینائی جاتی رہی۔ اب سوال یہ ہے کہ جرأت کب نابینا ہوئے؟ سب سے پہلے جس تذکرے میں جرأت کا ذکر آیا ہے وہ میر حسن کا تذکرہ شعرائے اردو ہے۔ یہ تذکرہ ۱۱۸۴ھ میں شروع ہوا اور اس کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ میں اور دوسرا نظر ثانی و اضافہ شدہ مبیضہ ۱۱۹۲ھ میں مکمل ہوا۔ اس میں جرأت کے نابینا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ تذکرہ ''گلشن سخن'' میں، جس کا سال تکمیل ۱۱۹۴ھ ہے، نابینا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ تذکرہ ''مسرت افزا'' کا سال تکمیل ۱۱۹۵ھ ہے اس میں بھی جرأت کے نابینا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ تذکرہ گلزارِ ابراہیم ۱۱۹۸ھ میں مکمل ہوا لیکن جرأت کے حالات ۱۱۹۷ھ میں لکھے گئے [۲۷] اس میں بھی جرأت کے نابینا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ گویا ۱۱۹۷ھ تک وہ بینائی سے محروم نہیں ہوئے تھے مصحفی پہلے تذکرہ نویس ہیں جنھوں نے جرأت کے نابینا ہونے کی اطلاع ان الفاظ میں دی ہے۔ ''حیف کہ چشمش در عین جوانی بہ یک نگاہ نابینا شدہ'' [۲۸]

مصحفی کا تذکرہ ہندی ۱۲۰۱ھ اور ۱۲۰۹ھ کے درمیان لکھا گیا۔ اس کے ایک معنی یہ ہوئے کہ جرأت ۱۱۹۷ھ کے بعد اور ۱۲۰۱ھ سے پہلے نابینا ہوئے لیکن اگر یہ معلوم ہو جائے کہ مصحفی نے جرأت کا حال اپنے تذکرے میں کب درج کیا تو اس سے نابینا ہونے کے سال کے تعین کرنے میں مدد مل سکتی ہے۔

شہزادہ سلیمان شکوہ رجب ۱۲۰۵/ مارچ ۱۷۹۰ء میں اودھ آئے۔ تین ماہ تک آصف الدولہ نے ان کی طرف کوئی توجہ نہیں دی اور اس کے بعد انگریزوں کے مشورے پر وظیفہ مقرر کر دیا۔ رجب قمری سال کا ساتواں مہینہ ہے۔ تین مہینے یعنی شعبان، رمضان، شوال آصف الدولہ نے توجہ نہیں دی۔ ذیقعد میں انگریزوں کے مشورہ پر ذالحجہ میں سلیمان شکوہ کا وظیفہ مقرر ہوا جو قمری سال کا آخری مہینہ ہے۔ وظیفے کے بعد سلیمان شکوہ نے دربار سجایا اور شعرا و اہلِ فن کو جمع کیا۔ پہلے انشاءاللہ خاں انشا ملازم ہوئے۔ یہ ۱۲۰۶ھ ہو سکتا ہے۔ پھر انشا کے کہنے سے مصحفی ملازم ہوئے اور ان کے تین چار ماہ بعد جرأت ملازم ہوئے[۲۹] یہ بھی ۱۲۰۶ھ ہوا۔ دہلی کے شہزادے اظفری ۱۲۰۴ھ میں لکھنؤ گئے اور ۱۲۱۱ھ تک وہاں رہے۔ وہ جرأت کو نوجوان نابینا شاعر لکھتے ہیں[۳۰] گویا مصحفی نے ۷-۱۲۰۶ میں جرأت کے حالات قلم بند کیے۔ اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ جرأت ۱۱۹۸ھ اور ۱۲۰۶ھ کے درمیان نابینا ہوئے اور چونکہ مصحفی نے ''در عین جوانی'' کے الفاظ لکھے ہیں اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ۱۱۹۸ھ کے لگ بھگ ''بیک نگاہ'' وہ نابینا ہو گئے تھے۔ اس وقت ان کی عمر ۳۶ سال تھی اور اس عمر کو یقیناً عین جوانی ہی کہا جائے گا۔ بینائی کے جاتے رہنے کا ذکر طرح طرح سے اور بار بار جرأت کی شاعری میں آیا ہے جس کی تہ میں چھپا ہوا شدید احساسِ محرومی موجود ہے:

تمھارا یا علی مداح ہے، جرأت کی آنکھوں میں
بہ حق قرۃ العین نبی اب روشنائی ہو

دیکھ شوخی اس نے تصویر اپنی بھجوا دی اب آہ
غم میں جس پردہ نشیں کے ہم نے آنکھیں کھوئی ہیں

رونا آتا ہے ہمیں رونے پہ اپنے یارو
یاں تلک روئے کہ آنکھوں کو بھی رو بیٹھے ہم

دید کا طالب ہوں تو ہنس کر کہے جرأت وہ شوخ
خاک دیکھے گا تری آنکھ میں بینائی نہیں

جرأت کی ساری زندگی تنگ دستی میں گزری۔ وہ لکھنؤ میں ایک کچے گھر میں رہتے تھے جس کی تصدیق نواب محبت خان کے پوتے نواب چندا میاں کے بیان سے بھی ہوتی ہے کہ ''یہاں ایک کچا مکان تھا جس میں ایک چھپر پڑا ہوا تھا۔ میاں جرأت اسی میں رہتے تھے۔ ان کی ایک لڑکی بھی تھی۔ جب ان کا انتقال ہوا تو لڑکی نے اسی مکان میں باپ کو دفن کیا۔ اب نہ قبر ہے، نہ نشانِ قبر، نہ مکان ہے نہ چھپر۔ ایک افتادہ مکان ہے''[۳۱] جرأت نے لکھنؤ میں ۱۲۲۴ھ میں وفات پائی۔ شاہ حسین حقیقت کے ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی ''درد'' میں مبتلا تھے۔ حقیقت کا وہ قطعہ یہ ہے:

ہے درد میں مبتلا، دوا بخشو تم
صحتِ جرأت کو اب شہا بخشو تم

جس کے مدفن کی خاک ہے خاکِ شفا
صدقے سے اس کے اب شفا بخشو تم [۳۲]

عام طور پر جرأت کا سالِ وفات ۱۲۲۵ھ لکھا جاتا رہا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ کلیاتِ ناسخ میں جو قطعہ تاریخ وفات ملتا ہے اس سے ۱۲۲۵ھ برآمد ہوتے ہیں لیکن خود ناسخ کے ایک اور قطعہ سے سالِ وفات ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتا ہے:

چو در حُبّ امیرالمومنین رفت شدہ خلد بریں ماورائے جرأت
برائے سالِ تاریخ وفاتش رقم زد کلک ''جرأت ہائے جرأت'' [۳۳]
۱۲۲۴ھ

مصحفی کے تینوں قطعات سے بھی ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتے ہیں [۳۴] شاہ کمال کے اس مصرع۔ ''گفت شاعرِ وہی شیریں زباں'' سے بھی سالِ وفات ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ جسونت سنگھ پروانہ کے اس مصرع --- کہو ''جنت نصیب جرأت ہے'' سے بھی ۱۲۲۴ھ نکلتے ہیں [۳۵] خیراتی لعل بے جگر، گنگا پرشاد رند اور نوازش لکھنوی کے قطعات سے بھی ۱۲۲۴ھ نکلتے ہیں۔ منشی کریم الدین کے ''طبقات الشعرائے ہند'' میں بھی سالِ وفات ۱۲۲۴ھ دیا گیا ہے [۳۶] ان تمام شواہد کی روشنی میں جب کہ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ ایک سال کا فرق جیسا کہ ناسخ کے ایک قطعہ میں ہے، تاریخ گوئی میں جائز ہے، جرأت کا سالِ وفات ۱۲۲۴ھ متعین ہو جاتا ہے۔ اس یار باش اور مجلسی انسان کی عمر کا آخری حصہ محرومیِ بصارت اور بیماری کی وجہ سے تنہائی میں گذرا جس کا ذکر جرأت نے بعض اشعار میں کیا ہے:

جرأت اک گوشے میں اب تنہا پڑا مرتا ہوں میں پوچھنے احوال کوئی مرد و زن آتا نہیں

جرأت کے چار اولادیں تھیں۔ تین بیٹے اور ایک بیٹی۔ ایک بیٹا احمد علی قوت شاعر تھا جس کا ذکر مصحفی نے ''مہذب الاخلاق، ذہن ذکا اور طبع رسا'' [۳۷] کے الفاظ میں کیا ہے اور خود جرأت نے اس کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے:

جرأت غرض کہ مصرعِ قوت ہے حسبِ حال رنگِ زمانہ نوع دگر آئے ہے نظر

دوسرا بیٹا تصدق علی شوکت تھا جس کا ذکر نساخ نے اپنے تذکرے میں کیا ہے۔ [۳۸] ایک اور بیٹا غلام عباس تھا جو ۱۲۰۱ھ میں پیدا ہوا اور ۱۲۰۴ھ میں وفات پائی۔ ولادت و وفات کے قطعاتِ تاریخ کلیات میں موجود ہیں [۳۹] اکلوتی بیٹی قاسم علی مروت سے بیاہی گئی تھی [۴۰] جرأت کی والدہ کا انتقال ۱۲۰۹ھ میں ہوا۔ قطعہ تاریخ وفات کلیات میں موجود ہے [۴۱] لیکن جرأت کی اہلیہ کے قطعہ تاریخ وفات نہ ہونے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی وفات جرأت کی وفات کے بعد ہوئی۔

جرأت کی شاعری لکھنؤ میں ویسی ہی مقبول تھی جیسی ایک زمانے میں ان کے استاد جعفر علی حسرت کی شاعری مقبولِ عام تھی اور یہی وجہ ہے کہ حسرت کی طرح جرأت کے شاگردوں کی بھی خاصی بڑی تعداد تھی [۴۲]

اس مقبولیت کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ جرأت کا کلام اس وقت کی تہذیبی روح اور معاشرے کی پسند و خواہش کا ترجمان تھا۔ دوسرے یہ کہ وہ فن شعر پر پوری دست گاہ رکھتے تھے اور ساتھ ہی اپنے شاگردوں کے کلام کو درست کرنے پر پوری توجہ دیتے تھے۔ شاگردوں کے اصلاحِ کلام کے لیے اتوار اور بدھ کے دن مقرر تھے [۴۳] جرأت اپنے شاگردوں کے کلام پر کتنی محنت کرتے تھے اور خود شاگرد اس اصلاح سے کس درجہ مطمئن تھے اس کا اندازہ شاہ حسین حقیقت کے اس بیان سے ہوتا ہے جو انھوں نے اپنی مثنوی ''ہشت گلزار'' (۱۲۲۵ھ) میں قلم بند کیا ہے کہ ''اب چونکہ وہ آسمانِ ہنر اور جہانِ علوم اس جہاں میں نہیں رہا جو کلام میں سرتاپا اصلاح دے کر سارے سقم دور کر دیتا تھا اس لیے اگر

اب آپ کو میرے کلام میں عاجزی نظر آئے تو میں کیا کروں۔ استاد جرأت مرحوم ہو گئے ہیں'' [۴۴] جرأت جس مشاعرے میں جاتے آدھا مشاعرہ بلکہ اکثر اس سے بھی زیادہ ان کے شاگردوں سے بھرا ہوتا [۴۵] اعظم الدولہ سرور نے لکھا ہے کہ ''ماہرانِ ایں فن بہ استادیش معترف۔ مصلح اشعار اکثر سکنائے لکھنؤ ست'' [۴۶] صفیر بلگرامی نے ان کے ۳۲ شاگردوں کی فہرست دی ہے [۴۷] فائق رامپوری نے ۴۶ شاگردوں کی [۴۸] اور ڈاکٹر اقتدا حسن نے ۵۶ شاگردوں کی فہرست دی ہے [۴۹] جس میں شاہ رؤف رافت، مرزا مغل سبقت، حکیم صغیر علی مروت، شاہ کمال الدین کمال، شیخ محمد بخش مہجور، شاہ حسین حقیقت، مرزا احمد قوت، مرزا علی لطف اور شاہ حسن، شاہ ضبط اور محبت خاں محبت وغیرہ جیسے شعرا، نثر نگار اور تذکرہ نویسوں کے نام شامل ہیں۔

جرأت سیرت و کردار کے لحاظ سے مرنجاں مرنج، خوش خلق [۵۰]، نیک خو [۵۱] اور رقیق القلب [۵۲] انسان تھے۔ آدابِ محفل اور علم مجلسی سے خوب واقف تھے۔ حافظہ بلا کا تھا۔ جو کچھ کہتے وہ سب یاد رہتا [۵۳]۔ نابینا ہونے کے باوجود آواز سن کر آدمی کو پہچان لیتے خواہ وہ آدمی کتنے ہی عرصے بعد ان سے ملا ہو [۵۴] سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ نابینا اکثر طبیعت کے ثقیل اور گراں ہوتے ہیں مگر جرأت سبک وضع اور طبیعت رواں رکھتے تھے [۵۵] ملنے جلنے والے انسان تھے اور بصارتِ چشم سے معذوری کے باوجود دوستوں سے ملاقات کے لیے دور دور تک جاتے تھے [۵۶] صلح جو انسان تھے اور ایک ایسے دور میں جب لکھنؤ میں شعرا کے معرکے گرم تھے، وہ ان معرکوں سے الگ تھلگ رہے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ وہ اپنے اس مزاج کی وجہ سے عوام و خواص میں یکساں مقبول تھے۔ ایسے خوش تقریر کہ ان کی بات کسی پر بار نہیں گزرتی تھی۔ صاحب عالم مرزا سلیمان شکوہ بھی انھیں بہت عزیز رکھتے تھے [۵۷] کینہ پروری ان کے مزاج میں نہیں تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جب مصحفی سے رنجش ہوئی تو وہ بھی جلد دور ہو گئی:

رنجشیں ایسی ہزار آپس میں ہوتی ہیں دلا ۔۔۔ وہ اگر تجھ سے خفا ہے تو ہی جا مل کیا ہوا

ظہور اللہ نوا تو بدایوں سے خود کو لکھنؤ کی محفلوں میں جمانے اور امتیاز پیدا کرنے کے لیے آئے تھے لیکن جب معرکہ ہوا تو وہ جرأت کی ہردلعزیزی، مزاج کی نرمی اور شرافت نفس کی وجہ سے کامیاب نہ ہو سکے۔ جرأت نے ایک اور شعر میں بھی اپنے اسی مزاج کی طرف اشارہ کیا ہے:

دوست ہوں اس کا بھی جو ہو دشمنِ جانی مرا ۔۔۔ وہ نہیں میں جو کسی کے درپے آزار ہو

یہی وجہ ہے کہ حاسد بھی ان کا کچھ نہ بگاڑ سکے۔ انھوں نے ساری عمر اسی مزاج کے ساتھ گزار دی۔ اس سے جرأت کی ایک مختلف تصویر سامنے آتی ہے جو آبِ حیات کے اس جرأت کی قیاسی تصویر سے قطعی مختلف ہے جس میں نابینا جرأت مارنے کے لیے بار بار لاٹھی اٹھاتے ہیں۔ جرأت کے کردار، سیرت و مزاج کو آپ ان معرکوں میں دیکھ لیجیے جو مصحفی اور نوا کے ساتھ ہوئے۔ وہاں بھی خوش خلقی کی یہی تصویر اُبھر کر سامنے آتی ہے۔

مصحفی ۱۱۹۸ھ میں دوسری بار لکھنؤ آئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ لکھنؤ پہنچے تو جرأت کی شاعری کی دھوم چاروں طرف مچی ہوئی تھی اور ان کے شاگردوں کی کثیر تعداد لکھنؤ میں موجود تھی۔ مصحفی مزاجاً زود رنج تھے۔ وہ لکھنؤ غلام علی خاں کے ساتھ آئے تھے مگر جلد ہی ناراض ہو کر دہلی واپس جانے لگے تو محمد حسن قتیل نے انھیں روک لیا اور محمد حیات بیتاب کے ہاں لے گئے جہاں انھوں نے قیام کیا [۵۸] کچھ عرصہ لالہ کانجی مل صبا کے ہاں بھی مقیم رہے [۵۹] یکتا لکھنوی نے لکھا ہے کہ مصحفی نے ''چوں دید کسے ملتفت بحالش نمی شود با جرأت طرح خلاف انداختہ تنہا باا و وشکر تلامذہ

اش مقابل شد" [۶۰] مصحفی نے ایک قصیدے میں اپنے لکھنؤ آنے اور یہاں کی محفلوں کا ذکر کیا ہے۔ اس قصیدے کا نام "تیغ بزاں" ہے [۶۱] اس میں واضح طور پر جرأت کی طرف اشارہ کیا ہے اور بتایا ہے کہ جب جرأت کی خواری ہونے لگی تو عاجز ہو کر انھوں نے صلح کا پیغام دیا:

جب غزل پڑھنے لگے تو بہ گوشِ سامع — رونے اور پیٹنے کی چھٹ نہ کیا ان کا بیاں
تس پہ شاگردوں کی وہ بے محل ان کی تحسیں — اور سخن ان کے میں یہ سوز کہ خود مرثیہ خواں
آخر کار جو ہونے لگی ان کی خواری — اور ہوئے تیغ زباں سے مری، جی میں ترساں
مجھ کو پیغام دیا صلح کا عاجز ہو کر — نہیں لازم جو کروں اس کا بہ تفریح بیاں

مصحفی نے جرأت کے پیغام صلح کو "عاجزی" قرار دیا ہے حالانکہ یہ عمل جرأت کی صلح جو طبیعت کے عین مطابق تھا جس کی تصدیق یکتا لکھنوی کے بیان سے بھی ہوتی ہے۔ جرأت کے مزاج کی نرمی کا یہ عالم تھا کہ اگر وہ کسی دوسرے شاعر سے مقابلہ بھی کرتے تو ان کے مزاج کی خوش طبعی اور لہجہ کی شائستگی برقرار رہتی:

پڑھ غزل اور اپنے توانداز کی جرأت کہ ہے — اس زمیں میں ریختہ اک شاعر مشہور کا

جرأت کے مزاج کی صلح جوئی و شرافت نفسی کا پتا اس بات سے بھی چلتا ہے کہ جب مصحفی نے اپنے شاگرد اکبر علی اختر کو جرأت سے رجوع کرنے کی ہدایت کی تو جرأت اختر کو اپنے حلقۂ تلامذہ میں اس وقت تک لینے کو تیار نہ ہوئے جب تک اختر نے مصحفی کا رقعہ پیش نہیں کیا [۶۲]

مرزا خانی نوازش کے ایک شاگرد کا تخلص مہر تھا۔ محبت خاں کے بیٹے منصور خاں نے جب شاعری شروع کی تو جرأت نے ان کا تخلص مہر قرار دیا۔ مرزا خانی نوازش نے جرأت سے "شکایت بے نہایت" کی تو جرأت نے کہا: مجھے معلوم نہ تھا۔ میں نے فقط مہر و محبت کو مربوط دیکھ کر تخلص اس کا قرار دیا [۶۳]

ایک اور واقعہ بھی اس سلسلے میں قابلِ ذکر ہے۔ امام بخش کشمیری کو اشعار اساتذہ جمع کرنے کا شوق تھا۔ ایک دن جرأت سے کہا کہ ایک ایسے شخص کو بھجوا دیں جو ان کے بچوں کو پڑھائے بھی اور تذکرہ مرتب کرنے کا کام بھی کرے۔ جرأت نے شاہ حسین حقیقت کو بھجوا دیا۔ اسی اثنا میں امام بخش کشمیری نے مصحفی کا تذکرہ دیکھنے کو مانگا۔ مصحفی نے اجزائے مسودہ اسے دے دیے۔ کچھ عرصے بعد کسی نے مصحفی کو امام بخش کشمیری کے اس تذکرے کا جزوِ اول لا کر دکھایا۔ مصحفی یہ دیکھ کر بھڑک گئے کہ اس میں آفتاب و آصف کا ترجمہ و کلام ان کے اپنے تذکرے کے مطابق تھا۔ مصحفی نے لکھا کہ "اصحابِ ثلاثہ" یعنی جرأت، حقیقت اور امام بخش کشمیری کی اس حرکت سے میں اتنا آزردہ ہوا کہ قریب تھا میں ہجو لکھوں لیکن پوچ عبارت و احوال و اشعارِ شعرا دیکھ کر درگزشت کر دیا [۶۴] نظرِ انصاف سے دیکھا جائے تو اس میں قصور نہ جرأت کا تھا اور نہ حقیقت کا۔ قصوروار تو امام بخش کشمیری تھا یا پھر خود مصحفی جنھوں نے اپنے تذکرے کے اجزاء خود امام بخش کو دیے تھے۔ جرأت نے تو امام بخش کی فرمائش پر اپنے ایک شاگرد شاہ حسین حقیقت کو بھیج دیا تھا۔ اس میں جرأت کا کوئی قصور نہیں تھا لیکن اس کے باوجود مصحفی نے حقیقت کے ترجمے میں اس بات کو لکھا کہ "کور موصلی کہ بہم سوئے من رو و در باطن ہمیشہ تخم کینہ می کارد" [۶۵] اور ۱۲۰۹ھ میں جب اپنے تذکرہ کو آخری صورت دی تو اس عبارت کو اسی طرح باقی رہنے دیا جس کے معنی یہ تھے کہ مصحفی کے دل میں کدورت ابھی باقی تھی۔ جرأت کا یہ مزاج نہیں تھا۔ مصحفی اور انشا کے معرکے میں صلح صفائی کرانے والے بھی جرأت اور اکبر علی اختر ہی تھے [۶۶] کلیاتِ جرأت میں کہیں

ایک شعر بھی ایسا نہیں ملتا جس میں مصحفی کی طرف اظہارِ کدورت کیا گیا ہو جب کہ مصحفی نے ایک غزل میں جرأت اور ان کے استادوں کو ہدف بنایا ہے۔ ''مجمع الفوائد'' (۱۲۲۸ھ) کے اس خط میں جو ''در مدح غایت خویش نویسد'' کے زیر عنوان مصحفی نے لکھا ہے، جرأت کے بارے میں یہ الفاظ ملتے ہیں۔ اس وقت جرأت کی وفات کو چار سال ہو چکے تھے:

''جرأت شاگردِ ہمتایش یہ ایں جرأت چند بار قدم بعرصۂ مکابرہ اش گذاشتہ لتا چوں معاویہ از علی شکست ہائے فاحشہ خوردہ آخر از حسد قالب تہی کردہ بخاکِ سیہ برابر شدہ'' [۶۷]

مصحفی کے مزاج میں کینہ پروری تھی۔ راجپوتوں والا خون تھا۔ لیکن جرأت کے مزاج میں صلح جوئی تھی۔ مزاج کی یہی صلح جوئی اس تنازع میں بھی نظر آتی ہے جو ظہور اللہ خان نوا (متوفی ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴ء) سے ہوا تھا [۶۸] واقعہ یہ ہے کہ ایک بار مولوی مجیب اللہ کے مشاعرے میں اور ایک بار مہر اللہ خاں غیور کے مشاعرے میں محمد عظیم تجمل مرثیہ گو، مرزا علی لطف، صاحب گلشن ہند اور مرزا مغل سبقت سے مقابلہ ہوا۔ یہ تینوں شاگردانِ جرأت تھے۔ بظاہر تو مقابلہ شاگردوں سے تھا لیکن بباطن جرأت سے تھا۔ نوا نے مجمع میں رکیک ہجویں پڑھیں۔ بات اتنی بڑھی کہ شاگردانِ جرأت ان کے دشمن اور قتل کرنے کے درپے ہو گئے لیکن محمد عاشق تصور نے مرزا مغل سبقت سے ان کی صلح کرادی اور نزاع موقوف ہو گیا۔ یہ بات واضح ہے کہ مرزا مغل سبقت یہ صلح اپنے استاد جرأت کی مرضی کے بغیر نہیں کر سکتے تھے۔ جھگڑا فساد چونکہ جرأت کے مزاج کے خلاف تھا اس لیے یہ معاملہ رفع دفع ہو گیا حالانکہ نوا کی ہجو میں گالیاں ہی گالیاں تھیں اور ٹیپ کا مصرع یہ تھا: ''کور بے ایمان حرامی سخت قرم ساق ہے'' جب کہ جرأت کا ٹیپ کا مصرع: ''حضور بلبلِ بستان کرے نوا سنجی'' تھا۔ ان دونوں مصرعوں کے لہجے، الفاظ اور مزاج سے نوا اور جرأت کے مزاج کا فرق سامنے آجاتا ہے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ نوا ''زبانِ گزیدہ'' [۶۹] رکھتا تھا لیکن ایسی کوئی بات کسی تذکرے میں جرأت کے بارے میں نہیں ملتی بلکہ ان کے معاصر میر حسن نے انھیں ''خوش خلق و نیک خو...... در یں نو جوانی بسیار بہ حلم و حیا بسری برد'' [۷۰] کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ پورے کلیات میں مخمس شہر آشوب در ہجو نو شاعران بالخصوص ظہور اللہ خاں نوا کے علاوہ صرف یہ ایک شعر ملتا ہے جس میں نوا کو توا کہا ہے اور وہ بھی شائستگی سے:

بس ایک نقطے ہی میں ہو گیا نوا سے توا　　　لگا کلنک، کا ٹیکا جبیں پہ اپنی توا

جرأت اس دور میں انشا و مصحفی سے مختلف انسان تھے۔ تنگ دستی کے باوجود قانع تھے۔ درباروں سے وابستہ ہونے کے باوجود بے نیاز تھے۔ نابینا ہونے کے باوجود ملنسار تھے۔ جرأت کا رنگِ سخن اس دور میں اتنا مقبول تھا کہ خود مصحفی کے دیوانِ سوم میں اس کا گہرا اثر ملتا ہے۔ میر کے لیے جرأت کی شاعری چوما چاٹی کی شاعری تھی لیکن اس وقت کی لکھنوی تہذیب کی روح اس میں بلبل بستان کی طرح چہک رہی تھی۔ آصف الدولہ جرأت کے دیوان کو ہر دم اپنے سرہانے رکھتے اور اس کے مطالعے سے مسرور ہوتے تھے۔ محمد شاہی دور میں شاہ مبارک آبرو کی شاعری کی غیر معمولی مقبولیت کے جو اسباب تھے وہی اسباب اس دور میں جرأت کی شاعری کے تھے۔

(۲)

ایک ضخیم کلیات جرأت سے یادگار ہے جس کے متعدد قلمی نسخے آج بھی دنیا کے مختلف کتب خانوں میں محفوظ ہیں [۷۱] مطبوعہ صورت میں سب سے پہلے کلام جرأت ''دیوانِ جرأت'' کے نام سے ۱۲۸۵ھ/ ۹-۱۸۶۸ء میں

مطبع نظامی کانپور سے شائع ہوا۔اس کے بعد ''کلیات جرأت'' کے نام سے مطبع کارنامہ، فرنگی محل لکھنؤ سے ۱۳۰۰ھ /۸۳۔۱۸۸۲ء میں شائع ہوا جس میں غزلیات کے علاوہ مخمسات، مسدسات اور رباعیات بھی شامل ہیں لیکن اس میں بھی جرأت کا پورا کلام شامل نہیں ہے۔نواب عمادالملک سید حسین بلگرامی نے ''مختار اشعار'' جلد اول میں کلام جرأت کا انتخاب ۱۸۹۷ء میں مدراس سے شائع کیا۔ ۱۹۲۸ء میں حسرت موہانی نے جرأت کا ایک انتخاب شائع کیا جس میں غزلیات کے علاوہ آٹھ رباعیات بھی شامل ہیں۔یہی انتخاب محمد حسن عسکری کے مضمون ''مزے دار شاعر'' کو بطور مقدمہ شامل کر کے ''میری لائبریری'' نے ۱۹۶۵ء میں لاہور سے شائع کیا۔جرأت کا کم و بیش پورا کلام پہلی مرتبہ پروفیسر اقتدا حسن نے جدید اصولِ تدوین کے مطابق سلیقے سے مرتب کر کے تین جلدوں میں علی الترتیب ۱۹۷۰ء، ۱۹۷۱ء، اور ۱۹۷۵ء میں نیپلز (اٹلی) سے شائع کیا۔پہلی جلد (۱۰۹۳) غزلیات پر مشتمل ہے۔دوسری جلد میں بطور ضمیمہ (۱۳) غزلیں اور (۴۱۳) متفرق اشعار شامل ہیں جن سے غزلیات کی تعداد (۱۱۰۶) ہو جاتی ہے۔دوسری جلد میں ۴ قصائد، ۴ عشقیہ، ۱۵ ہجویہ، اور ۳ وصفیہ اور دوسری مثنویوں کے علاوہ (۶) مکاتیبِ منظوم، (۲۴۰) رباعیات، (۴۹) قطعات، (۱۶) مخمس، (۱۴) مسدسات مع واسوخت، ایک ترکیب بند، (۲) ترجیع بند شامل ہیں۔ان کے علاوہ ایک فالنامہ (۵) نقلیات، (۲۸) پہیلیاں، ۳۶ رباعیات پیش خوانی مجلس عزا، ۱۴ اسلام، ایک تیجا، ایک مہندی، ایک نوحہ، سات مراثی، ایک فاتحہ بھی شامل ہیں۔جرأت کے اس مطالعے کے لیے میں نے یہی کلیات استعمال کیا ہے۔میر حسن نے مثنوی ''ہجوِ برسات'' اور ''کھٹمل نامہ'' کا بھی ذکر کیا ہے [۷۲] ''ہجو برسات'' کلیات میں شامل ہے لیکن ''کھٹمل نامہ'' نہیں ہے۔اسی طرح ایک اور مثنوی ''در ہجوِ مرغ بازاں'' کا ذکر بھی آیا ہے لیکن یہ بھی کلیات میں نہیں ہے۔[۷۳]

جرأت کے کلام کا بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے۔غزل عاشقانہ شاعری ہے جس میں محبوب سے یا محبوب کے بارے میں باتیں کی جاتی ہیں، اسی لیے غزل کا بنیادی حوالہ حسن و عشق ہے۔حیات و کائنات، خدا اور انسان کے تعلق سے ساری باتیں اور زندگی کے سارے تجربے اسی حوالے سے غزل میں آتے ہیں۔جرأت اسی تعلق سے حسن و عشق کے سارے ''معاملات'' اپنی غزل میں بیان کرتے ہیں۔

جرأت نے جس زمانے میں شعور کی آنکھ کھولی تو وہ فیض آباد میں تھے جہاں شعر و شاعری کا چرچا عام تھا اور سودا، میر، میر سوز، جعفر علی حسرت اور خواجہ میر درد (جنھوں نے دہلی نہیں چھوڑی) کی آوازیں یہاں کی تہذیبی و شعری فضا پر چھائی ہوئی تھیں۔یہ سب شعرا دلی والے تھے۔جعفر علی حسرت جرأت کے استاد تھے اور حسرت کا رنگِ سخن تیزی سے یہاں کی نئی نسل کے شعرا میں اس لیے مقبول ہو رہا تھا کہ اس میں اودھ کی نئی تہذیبی فضا کا رنگ موجود تھا۔اس تہذیب نے اپنا دربار مغلیہ دربار کے طرز پر سجایا ضرور تھا لیکن طرز اُس دور سے لیا تھا جب خود مغلیہ تہذیب کا چراغ بجھا چاہتا تھا اور اس میں روشنی پھیلانے کی قوت باقی نہیں رہی تھی۔متوازن و صحت مند تہذیبیں شمشیر و سناں اور طاؤس و رباب میں ایک توازن قائم رکھتی ہیں اور جب یہ توازن باقی نہیں رہتا تو طاؤس و رباب ساری زندگی پر حاوی آجاتے ہیں۔اودھ کی نئی تہذیب کے ساتھ یہی صورت پیش آئی تھی۔انگریزی سامراج نے اسے چاروں طرف سے گھیر رکھا تھا اور حفاظت کی ذمہ داری کا احساس دلا کر، تھکی ہوئی تہذیبوں کی طرح، اسے صرف راگ رنگ سے لطف اُٹھانے پر مجبور کر دیا تھا۔دیکھتے ہی دیکھتے راگ رنگ، لطف و مزہ، عیش پسندی اور اصرافِ بے جا کے رجحانات خواص سے عوام تک

پھیل گئے۔ جرأت کے زمانے کی نئی نسل اسی رنگ میں رنگی ہوئی تھی۔ میر سوز کی شاعری نے جو مقبولیت یہاں حاصل کی اس کی بنیادی وجہ بھی یہی تھی کہ اس میں حسن و عشق کے وہ معاملات بیان کیے گئے تھے جنھیں یہ عیش پسند معاشرہ سننا چاہتا تھا لیکن سوز کے ہاں معاملاتِ عشق کے بیان میں ایک متانت ہے اور وہ چونچلا پن نہیں ہے جو حسرت کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ میر سوز نے معاملاتِ حسن کو ابتذال سے بچا کر روزمرہ و محاورہ اور لہجے کے تیور سے، مزے دار بنانے کی کوشش کی۔ جعفر علی حسرت نے یہ کام دو طریقے سے کیا۔ ایک یہ کہ فنی سقم سے پاک سنگلاخ زمینوں میں نہ صرف لمبی لمبی غزلیں لکھیں بلکہ دو غزلہ، سہ غزلہ، چہار غزلہ بلکہ پنج غزلہ تک کا التزام کیا اور کم و بیش سارے ممکن قافیوں کے استعمال اور ردیف کی نشست سے اپنی استادی کا سکہ جمایا۔ دوسرے یہ کہ لکھنؤ کے موجودہ تہذیبی مزاج کی مناسبت سے معاملاتِ حسن کے بیان میں شوخی اور چونچلا پن شامل کر کے اتنا کھول دیا کہ اہلِ محفل سرشار ہو گئے۔ جرأت اپنے استاد جعفر علی حسرت کے اس مقبول رنگِ شاعری کے سارے امکانات کو نہ صرف اپنے تصرف میں لے آئے بلکہ میر سوز کے زبان و بیان کے امکانات کو بھی اپنی شاعری میں جذب کر لیا۔ حسرت و سوز کی شاعری کے اسی امتزاج سے جرأت کا وہ مخصوص رنگِ سخن پیدا ہوتا ہے جس سے ہم جرأت کو پہچانتے ہیں اور جسے خود جرأت ''نیا ڈھب'' کہتے ہیں:

پرانے شاعر اے جرأت نہ مجھ پر رشک کیوں کھاویں
کہ طرزِ گفتگو تو نے نئے ڈھب کی نکالی ہے (۵۳۱)

اب تو جرأت وہی ہے ریختہ گو — جو مقلد تری زبان کا ہے
(ص ۵۳۵)

لیکن جرأت اس نئے ڈھب تک ایک لمبا سفر طے کر کے پہنچے تھے۔ ان کے ضخیم دیوانِ غزلیات میں، جو کم و بیش دس ہزار اشعار پر مشتمل ہے، دو رنگِ سخن ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ اگر شاہ حاتم کے ''دیوان زادہ'' کی طرح ان غزلوں پر سنِ تصنیف درج ہوتا تو ہم رنگِ سخن کی اس تبدیلی کا سراغ لگا سکتے تھے جو ان کے کلام میں آئی اور یہ بھی بتا سکتے تھے کہ یہ تبدیلی کب آئی؟ یہ دونوں رنگِ سخن ان کی غزل میں ایک ساتھ چل ضرور رہے تھے لیکن وہ ابتدائی دور میں اپنے معاصرین میں دردمندی اور غم پسندی کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے۔ ابتدا میں، جیسا کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں، جس کا پہلا نقش ۱۱۸۸ھ میں مکمل ہوا تھا، لکھا ہے کہ جرأت شاعری میں دردمندی، گداز اور معنی یابی کی وجہ سے اپنے ہم عصروں میں ممتاز ہیں [۷۴] مبتلا لکھنوی نے گلشن سخن (۱۱۹۴ھ) میں لکھا کہ وہ ''طبیعت ملایم'' رکھتا ہے [۷۵] اور مصحفی نے ''تذکرہ ہندی'' میں جو ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۹ھ کے درمیان تالیف ہوا، لکھا ہے کہ ''در شعر خود تلاش ماتمیانہ بسیار می کند و یاس تمام از کلامش تراود'' [۷۶] جرأت کا ترجمہ، جیسا کہ میں پچھلے صفحات میں لکھ آیا ہوں ۱۲۰۶۔۱۲۰۷ھ میں مصحفی نے اپنے تذکرے میں قلم بند کیا۔ یہ معلوم کرنے کے لیے کہ ابتدا میں جرأت کا اصل رنگ کیا تھا، میں نے ان تذکروں میں دیے گئے منتخب اشعار کا مطالعہ کیا جو اس دور میں مکمل ہوئے۔ میر حسن نے تذکرہ شعرائے اردو (نقشِ اول) ۱۱۸۸ھ میں، مبتلا لکھنوی نے گلشن سخن (۱۱۹۴ھ) میں، امر اللہ الہ آبادی نے تذکرہ مسرت افزا (۱۱۹۵ھ) میں ابراہیم خاں خلیل نے گلزارِ ابراہیم (۱۱۹۸ھ) میں اور مصحفی نے تذکرہ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں جو منتخب اشعار اپنے تذکروں میں دیے ہیں ان کو سامنے رکھ کر جب یہ غزلیں کلیاتِ جرأت میں پڑھیں تو یہ بات سامنے آئی کہ نہ صرف معاملہ بندی ان غزلوں میں نہیں ہے بلکہ ان غزلوں کا مزاج بنیادی طور پر غم انگیز ہے۔ اس کلام میں غم و ہجر کی کیفیات

بھی ہیں اور عبرت آموز مضامین بھی۔ تصوف بھی ہے اور میر و درد کی شاعری کے مزاج کی پیروی کی بے اثر کوشش بھی۔ دو چار اشعار جو معاملہ بندی کے ذیل میں آتے ہیں ان میں متانت بھی ہے اور دبا دباپن بھی۔ اس سے اس بات کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ جرأت نے اپنی شاعری کی ابتدا دردمندی، یاس اور غم والم کے مزاج سے کی اور یہی ان کا پہلا رنگِ سخن تھا، ع ''دردمندانہ غزل اور پڑھ ایسی جرأت''

اب کہیے غزل اپنے وہ انداز کی جرأت　　پر درد ہر ایک شعر ہو دیوانِ الم کا

غزل اک اس زمیں میں پڑھ کوئی پُر درد سی جرأت
کہ شاید اس کے سننے سے کوئی آنسو نکل آئے

شعر پُر درد کہا کرتے ہیں جرأت دن رات　　ہذیاں ہے یہی اس عشق کی تب میں ہم کو

معاملہ بندی کی طرف، جسے میر نے ''چوما چاٹی'' اور مصحفی نے ''چھنالے کی شاعری'' کہا ہے، وہ بعد میں آئے، اب سوال یہ ہے کہ جرأت ''معاملہ بندی'' کی طرف کب آئے؟ اس سوال کا جواب آسان ہے۔ میرا خیال ہے کہ نابینا ہونے کے بعد کھل کر جرأت معاملہ بندی کی طرف آئے اور اس رنگ کی طرف اس وقت اور توجہ ہوئی جب وہ شہزادہ سلیمان شکوہ کے دربار سے ۷۔۱۲۰۶ھ میں کسی وقت وابستہ ہوئے۔ انشا اور مصحفی پہلے سے وہاں موجود تھے۔

اندھے آدمی کی نفسیات دو طرح کی ہوتی ہے۔ یا تو وہ سماج سے متنفر ہو جاتا ہے۔ ڈنڈا لے کر پیچھے دوڑتا ہے۔ حسد میں مبتلا اور احساسِ محرومی کا شکار ہو جاتا ہے۔ ذہنی مریض بن کر اپنی ذات کے خول میں بند ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف دوسرا رویہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے اندھے پن کی معذوری پر قابو پانے کے لیے انتہائی خوش اخلاق، لطیفے باز، یار باش، ملنسار، ملنے جلنے والا مجلسی آدمی بن جاتا ہے اور وہ سارے کام کرنے کی کوشش کرتا ہے جسے معاشرہ پسند کرتا ہے۔ اس طرح اپنی آنکھیں بند ہو جانے کے بعد وہ دوسروں کی آنکھوں سے معاشرے کو دیکھنے لگتا ہے اور معاشرے کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے وہ خود کو اس کے مطابق ڈھال لیتا ہے۔ اندھا ہو جانے کے بعد جرأت نے یہی دوسرا طرزِ عمل اختیار کیا۔ یہی ان کے اپنے مزاج کے مطابق بھی تھا۔ اور پھر معاملہ بندی کی پسندیدہ شاعری میں سلیقہ و ہنرمندی کے ساتھ چونچلا پن، کھلا پن، جمالیاتی طور پر تسکین بخش لطف انگیزی اور لذت حواسی (Sensuousness) شامل کر کے ایک ایسی مقبولیت حاصل کر لی کہ اندھے جرأت اس معاشرے کی آنکھ کا تارا بن گئے۔ جرأت اس سے پہلے قادر الکلام استاد شاعر کی حیثیت سے ممتاز تھے لیکن ان کی غیر معمولی مقبولیت کا اصل دور اس معاملہ بندی کی شاعری کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ مشاعروں میں اپنی غزلوں کی بے تحاشا داد پا کر جرأت عام طور پر اسی رنگ کے ہو کر رہ گئے، انھوں نے اپنا پہلا رنگِ سخن کم و بیش ترک کر دیا اور معاملہ بندی کی شاعری میں وہ انفرادیت پیدا کی کہ وہ اس دور اور تہذیب کے ممتاز و نمائندہ شاعر بن گئے۔

محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ''معاملہ بندی اس سماج میں چلتی ہے جہاں مرد اور عورتیں ایک دوسرے سے بالکل الگ رہتے ہوں۔ ایسے حالات میں لوگوں کو گندی باتیں سننے کا شوق بڑھ جاتا ہے اور چلمن میں سے ایک جھلک دیکھ لینا یا آنچل نظر آ جانا بھی گندی بات بن جاتا ہے۔ یہاں ذرا سی تفصیل بھی بذاتِ خود لطف دینے لگتی ہے اور لوگ فوراً کھی کھی ہنس دیتے ہیں۔ اسی لیے سراپا کے بیان میں اس قسم کی دلچسپی پیدا ہوتی ہے جو اکثر لکھنوی شاعروں کے یہاں ملتی ہے یعنی سراپا کا مقصد جسم کی تفصیلات گنوانا ہو جاتا ہے'' [۷۷] اس نوع کی معاملہ بندی کے ساتھ ہی جرأت

کی شاعری ہر طبقے میں مقبول ہوگئی۔ طبقۂ خواص میں ان کی اس مقبولیت نے ان کے احساسِ کمتری کو احساسِ برتری میں تبدیل کردیا اور اس طرح تکمیلِ ذات کا ایک نیا رشتہ ہاتھ آگیا۔ معاملہ بندی کی شاعری سے انھوں نے نہ صرف اپنی عضوی خامی پر قابو پالیا بلکہ وہ بغیر آنکھوں کے بھی دربار سرکار اور طبقۂ خواص کے محبوب بن گئے۔ ان کے شاگردوں کی کثرت ہوگئی اور انھوں نے اپنے مزاج کی حلاوت، خوش گفتاری اور شیرینی بیانی سے اس معاشرے میں اپنی جگہ بنالی۔ یکتا لکھنوی نے لکھا ہے کہ "در ہر مجلس و مجمع کہ رونق افزامی شد بہ سبب خوش تقریری او کسے بارِ سخن نمی یافت و ہرگز برخاطر ہا بار نمی شد" [۷۸] اس طرح جرأت اپنے اندھے پن کے نقص پر اسی طرح حاوی آگئے جس طرح انگریزی زبان کا شاعر بائرن اپنے پیر کے نقص سے پیدا ہونے والے احساس کمتری پر، اچھا تیراک بن کر، حاوی آگیا تھا۔

لکھنو کی یہ تہذیب و معاشرہ بھی محمد شاہی دور کی طرح، جس کے نمائندہ شاعر شاہ آبرو تھے، مزے کا رسیا تھا اور مزے کے ساتھ کھل کھیل کر غم دوراں اور سنگین کے ساتھ دہلیز پر کھڑے انگریز کو بھول جانا چاہتا تھا۔ جرأت کی شاعری اہلِ محفل کو یہی مزا فراہم کرتی ہے اور اس کا دل بہلا کر افکارِ زمانہ سے نجات دلاتی ہے:

فکر میں اُس کے ہے افکارِ زمانہ سے نجات	جرأت اور ایک غزل کرنے لگا میں تحریر
جرأت بدل کے قافیہ پڑھ ایک غزل تو اور	لذت ملے ہے اب ترے اشعار سے مجھے
غم زدے روتے تڑپتے ہیں جہاں دو چار واں	شغل بہلانے کو دل کے میرے اشعاروں کا ہے

اس طرح اب ہم جرأت کی شاعری کو دو ادوار میں تقسیم کرسکتے ہیں:

<u>پہلا دور</u>: آغاز شاعری ۱۱۷۷ـ۱۱۷۸ھ/ ۶۴ـ۱۷۶۳ء سے کم و بیش ۱۲۰۰ھ/ ۱۷۸۶ء تک

<u>دوسرا دور</u>: کم و بیش ۱۲۰۱ھ/ ۱۷۸۷ء سے وفات ۱۲۲۴ھ/ ۱۸۰۹ء تک

پہلے دور میں جرأت نے اپنے استاد جعفر علی حسرت سے چند باتیں سیکھیں۔ مشکل زمینوں میں شعر کہنے کی ہنرمندی، قادرالکلامی کے اظہار کے لیے گیارہ سے بیس اشعار پر مشتمل طویل غزلیں اور ساتھ ہی غزل در غزل کہنے کا التزام۔ غزلوں میں قطعہ بند شعر کہنا اور ایک ہی غزل میں دو دو تین تین قطعے شامل کرنا۔ ایسی غزلیں کہنا جن میں مضمون مسلسل اور کیفیت ایک سی ہو۔ جرأت کی غزلوں کی یہ وہ خصوصیات ہیں جو شروع سے لے کر آخر تک دونوں ادوار میں باقی رہتی ہیں اور یہاں وہ اپنے استاد سے بھی آگے نکل جاتے ہیں۔ غزل کے دو مصرعوں میں گفتگو و مکالمہ کا انداز پیدا کرنا: اس خصوصیت کو انھوں نے حسرت اور سوز دونوں کے کلام سے اکتساب کرکے اپنی غزل کی ایک خصوصیت بنالیا۔

''اردو غزل کا یہ ایک بڑا دور تھا جس میں میر، سودا اور درد کی آوازیں ساری فضا پر چھائی ہوئی تھیں۔ ان آوازوں میں اتنی کشش اور دل فریبی تھی کہ نئے شاعروں کے لیے ان سے بچنا مشکل تھا۔ مثنوی ''سحرالبیان'' والے میر حسن نے بھی اپنے دور میں ان آوازوں کو اپنی غزل میں جذب کیا تھا۔ مصحفی نے بھی ان آوازوں کو اپنی شاعری کی روح میں اتارا تھا۔ یہی کام جرأت نے بھی اپنے پہلے دور کی شاعری میں کیا اور میر، درد اور سودا کے رنگِ سخن سے اپنی شاعری کا خمیر اٹھانے کی کوشش کی لیکن یہ آوازیں اتنی منفرد تھیں کہ قائم چاندپوری اور میر حسن جیسے شاعروں کو بھی چاٹ گئیں۔ صرف غم ناک شعر کہنے سے میر کی آواز کو جنم نہیں دیا جاسکتا۔ صرف ہجر و فراق کے اضطراب سے خواجہ میر درد کی شاعری کو تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ اسی لیے جرأت کے لیے حسرت کی ظاہری خصوصیات کو اپنانا تو آسان تھا لیکن میر یا درد کے مزاج کو جذب کرنے کے لیے میر یا درد جیسی شخصیت کی ضرورت تھی جو اپنے ذاتی تجربے کو اپنی ذات سے الگ

کر کے دیکھ سکے۔ ایسی شخصیت ظاہر ہے کہ جرأت کے پاس نہیں تھی، اسی لیے ان کے ہاں غم والم اور ہجر و فراق اپنی ذات کے اظہار ہی کی ایک صورت ہیں۔ اس رنگ میں جرأت قائم چاند پوری جیسے شعر نہ کہہ سکے۔ جرأت کے ہاں جو میرؔ کے غم والم کی صورت بنتی ہے اس میں باطن کا تموج شامل نہیں ہے اس لیے ان کے شعر میرؔ کی ظاہری سطح ہی کو چھوتے ہیں اور جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے:

اپنا ہی دل نہیں وہ اس بن وگرنہ جرأت — نے کچھ زمین بدلی نہ آسمان بدلا
یوں رہا گردِ جدائی تو گھبرا کر تن سے آہ — شام گیا یا صبح گیا، صبح گیا یا شام گیا
مشکل رہنے کی ہے بستی میں یہ اس بن اپنی — جیسے جنگل میں بناتا ہے کوئی گھر اپنا
کل تو بیمار کو تھا تیرے نہ بستر پہ قرار — آج بستر تھا فقط اور وہ بیمار نہ تھا
بس اسی کو جانتے ہیں اپنا ہم غم خوار آہ — یہ جو کنجِ بے کسی میں دردِ تنہائی ملا
ہوا ہوں مرگ کے نزدیک غم سے — خدا جانے یہ کس دن دور ہو گا
کیسا پیام آ کے یہ تو نے صبا دیا — مثلِ چراغِ صبح جو دل کو بجھا دیا
اے جان میرے دل کو نہ ویران کر کے جا — اجڑا جو یہ نگر تو بسایا نہ جائے گا
درد و غم رنج و الم خوب بسے ہیں دل میں — مجھ کو ڈر ہے کہ یہ بستی نہ ہو ویران کہیں

نہ پوچھا حال کچھ مجھ رہ نوردِ راہِ الفت کا
مصیبت کا ہوں مارا غم زدہ ہوں خانہ ویراں ہوں

خواب میں بھی وہ نظر آتا نہیں مدت ہوئی — جاگتے ہی جاگتے کٹتی ہیں راتیں ساریاں
جہاں تجھ بن آباد ایسا لگے ہے — کہ جوں کوئی مدت کا اجڑا مکاں ہو
ہر چند بحرِ اشک ہے جاری پہ سوزِ عشق — اک آگ سی کلیجے پہ بھڑکائے جائے ہے

یہ جی میں تھا کہ کوچے میں اس کے نہ جائیں گے
اس دل کی بے قراری کے ہاتھوں سے پر گئے

جان و دل پرسش احوال بہم کرتے ہیں — آہ بیمار سے جیسے کوئی بیمار ملے
یوں دشت محبت میں دِل زار پہ گزری — جیسے کہ بیاباں میں مسافر کوئی مر جائے
از بس کہ تصور میں ہوں اس پردہ نشیں کے — اک نور کی چادر ہے جہاں تک کہ نظر جائے

ان اشعار میں غم والم، دردمندی اور گداز موجود ہے۔ عشق میں مبتلا شخص کی بپتا کی جھلکیاں بھی موجود ہیں اور ان کیفیات کا بیان بھی جن سے عاشق زار کو واسطہ پڑتا ہے۔ یہ سب کیفیات الگ الگ ہیں اور مل کر ایک وحدت ایک اکائی نہیں بنتیں۔ وہ اکائی جو میرؔ کے شعر کو چیزے دگر بنا دیتی ہے۔ جرأت کا غم محدود غم اور عشق محدود عشق ہے۔ اس عشق اور غم کا تعلق صرف عاشق سے رہتا ہے اور یہ دوسرے انسانی اور سماجی رشتوں پر اثر انداز نہیں ہوتا۔ میر اپنی ذات کی نفی سے اپنی شاعری میں اثبات پیدا کرتے ہیں۔ میر کی شاعری صرف شخصیت کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ اس سے نپٹنے کا عمل ہے۔ جرأت کی شاعری صرف ذات کا اظہار کرتی ہے۔ وہ عشق و غم کے تعلق سے سماجی و انسانی رشتوں کو جاننے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ انھیں بیان کر کے فارغ ہو جاتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ غم والم کے اظہار کے

ذریعے اس آزار سے بچنا چاہتے ہیں۔ اسی لیے رنگِ میر والی شاعری جرأت کے ہاں دبی دُبکی اور اُتری اُتری سی نظر آتی ہے۔

اس رنگ میں جس دوسرے شاعر کی جرأت پیروی کرتے ہیں وہ خواجہ میر درؔد دہلوی ہیں۔ جرأت کے ہاں تصوف کے مضامین کم بلکہ بہت کم ہیں لیکن ہجر و فراق کے مضامین کثرت سے آئے ہیں اور یہاں ان کا انداز (طرز نہیں) خواجہ میر درد سے ملنے لگتا ہے لیکن یہاں بھی ان کے 'تجربے' میں تصادم یا کش مکش سے نکلنے والے شرار کا دور دور پتا نہیں چلتا۔ جرأت ہر کیفیت کو پوری طرح جاننے اور دوسری کیفیات سے ملائے بغیر صرف انھیں بیان کرنے پر اکتفا کرتے ہیں، ہجر و فراق اور غم و الم ان کے لیے ایک آزار ہے جس سے وہ بچنا چاہتے ہیں۔ اس لیے وہ خاموش نہیں رہتے، انھیں بیان کر دیتے ہیں تاکہ اس آزار سے بچ سکیں:

چپ رہنے سے تیرے مجھے یہ خوف ہے جرأت — گھٹ گھٹ کے کہیں تجھ کو کچھ آزار نہ ہو جائے

اس انداز کے یہ چند شعر دیکھیے تاکہ بات کی وضاحت ہو سکے:

جس طرف دیکھتا ہوں میں اس بن — یہ نہیں جانتا کدھر دیکھا
برنگِ بوئے گل گو ہم جدا ہیں — ولیکن ساتھ ہیں جاؤ جہاں تم
آہ اوروں ہی کا مذکور ہے نت وردِ زبان — اپنی محفل میں کبھی ذکر ہمارا نہ کیا
سمجھے ہے غرض اہلِ نظر بود کو نابود — ہستی میں ہے جو سو متوطن ہے عدم کا
جرأت کی خبر لینی ہے تو جلد لو پیارے — تم دیتے ہو دم اس کا بھروسا نہیں دم کا
جو دیکھو غور کر جز و کل بالکل مجھی میں ہے — کبھی ہوں اک حباب آسا کبھی دریا ہو بہتا ہوں
اللہ تلک عشق ہی پہنچائے ہے واللہ — چاہت ہی کو جرأت تو ولی جان نبی جان
یہ خانۂ جہاں ہے بستی سرائے کی — یاں کچھ نہ غم گئے کا نہ شادی ہے آئے کی
کیا کہیں بحرِ محبت میں ہم اپنا احوال — گرتے ہی ایسے ہوئے گم کہ نہ پھر پائے گئے
تیز رو اس قدر ہے توسنِ عمر — ہاتھ جس کے کبھو نہ باگ لگے

یہ جہاں کے لوگ یاں کوئی دم ہی کے مہماں ہیں
سب عدم سے آئے ہیں اور پھر وہاں اٹھ جائیں گے

آپ لگوں میں اپنے ہاتھ جب کہ بڑی تلاش سے
کیوں کہ ہو کوئی مطلع پھر میری بود و باش سے

یہ گم ہوئے ہیں کسی کی تلاش میں ہم آہ — کہ اب تو ایک جہاں اپنی جستجو میں ہے

ان اشعار کو آپ خواجہ میر درد کے کلام کے ساتھ رکھ کر پڑھیے تو آپ کو یہاں ایک اوپرے پن کا احساس ہوگا۔ یوں معلوم ہوگا کہ یہ بھی زندگی کی اور کیفیات کی طرح کی کیفیات ہیں جنھیں درد کے رنگ میں شعر کہنے کی خواہش کے ساتھ جرأت نے بس بیان کر دیا ہے اور ان کا تعلق ان کی اپنی شخصیت سے نہیں ہے۔ یہاں آپ کو وہ تہ داری، وہ حویت، وہ گہرائی، تجربات کی آویزش سے پیدا ہونے والی وہ کیفیت محسوس نہیں ہوتی جو درؔد کے شعر کو فی الحقیقت شعر بنا دیتی ہے۔ یہ کیفیات ایک مخصوص مابعد الطبیعیاتی ماحول میں رہنے سے پیدا ہوئی ہیں جن سے ہر سطح کا آدمی واقف ہے اور

ان کی حیثیت بھی ایک مقولے یا کلیے بلکہ کلیشے (Cliche) کی سی ہے۔ جرأت کے ہاں یہ کیفیات خواجہ میر درد کی طرح تجربہ نہیں بن سکی ہیں، وہ تو بس ان مروجہ خیالات کی کیفیت کو شعر میں بیان کرنے کا کام کر رہے ہیں اور جب میر، درد یا سودا کے رنگ میں غزل کہتے ہیں تو وہ افتخار سے کہنے لگتے ہیں:

جن کے نزدیک ہے اندازِ غزل میر پہ ختم ان کو جرأت میں سنانے یہ غزل جاؤں گا
جرأت جواب میر تو ایسا ہی کہہ کہ اب چاروں طرف سے شور سنے واہ واہ کا

یا کبھی تربتِ سودا پر غزل لے کر جانے کا ارادہ کرتے ہیں:

جرأت اشعار جنوں خیز کہہ اب اور کہ میں لے کے یہ تربتِ سودا پہ غزل جاؤں گا
سودا کے کہہ جواب میں جرأت غزل اک اور اب گرمیِ سخن ہے ترے دم قدم کے ساتھ

اور کبھی غزل درد کا جواب پیش کرتے ہیں:

جرأت پڑھ اس زمیں میں غزل درد کا جواب رکھ ورد اپنا تو یہی شام و پگاہ کا

سودا، اور خاص طور پر میر اور کسی حد تک درد، جرأت کے لیے مثالی شاعر تھے جن کے رنگِ سخن کی پیروی سے وہ ان جیسا بن جانا چاہتے تھے لیکن ان سب کی شخصیتیں جرأت کی شخصیت و ماحول سے اتنی مختلف تھیں کہ وہ ان کی پیروی کر کے ان جیسے اشعار نہیں کہہ سکتے تھے۔ اس کے برخلاف ان کی شخصیت جعفر علی حسرت کی شخصیت سے بڑی تھی اور ان کا مزاج لکھنؤ کی نئی تہذیبی فضا سے پوری مناسبت رکھتا تھا، اسی لیے جب وہ نابینا ہو گئے تو قبولِ عام کی ضرورت کے پیشِ نظر وہ اس رنگ میں شاعری کرنے لگے جس کی لکھنؤ کی تہذیبی فضا متقاضی تھی۔ اگر جرأت اندھے نہ ہوتے تو شاید وہ ساری عمر میر، درد، سودا کی پیروی کرتے رہتے اور انھیں اپنی شاعری کو مقبولِ عام بنانے کے لیے ویسی شاعری کی ضرورت پیش نہ آتی جیسی انھوں نے کی اور جو ان کے اصل وجہ شہرت ہے۔ یہی وہ شاعری ہے جو ان کے دوسرے دور سے تعلق رکھتی ہے۔ یہاں میر اور جرأت کی شخصیت وفطرت کا فرق بھی نمایاں ہو جاتا ہے۔ میر کے اندر علوی رجحان نشو و نما پاتا ہے اور انھیں آفاقی شاعری کی طرف لے جاتا ہے۔ میر کے ہاں غمِ جاناں اور غمِ دوراں مل کر ''غمِ میر'' بنتے ہیں۔ میر کی شاعری متضاد عناصر کی آویزش سے پیدا ہونے والے تجربے کا اظہار ہے۔ جرأت کے ہاں لطف انگیز اور جسمانی طور پر حواسوں سے اثر قبول کرنے والا احساسی رجحان (Sensuousness) نمو پاتا ہے جو بڑھ کر لذائذِ نفسانی کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ہر دل عزیزی کے ساتھ زندہ رہنے اور فن کو برتنے کے لیے انھوں نے یہی راستہ اختیار کیا اور اس طرح خود کو لکھنؤ میں موجود تہذیبی روح سے پوری طرح ہم آہنگ کر لیا۔ ان کی خواہشات تہذیبی روح کی خواہشات سے مل کر ایک جان ہو گئیں اور جرأت کی آواز سارے معاشرے کی روح کا اظہار بن گئی۔

اندھے ہونے کی وجہ سے حسن کے وہ پہلو ان کی نظروں سے اوجھل تھے جو دیکھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔ لہٰذا ان کی خواہش میں اور شدت پیدا ہو گئی اور اپنی معدوم حس یعنی بصارت کی کمی کو وہ دوسری حسیات سے پوری کرنے لگے۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ ایک طرف لکھنوی تہذیب کے اثر نے اور دوسری طرف ان کے احساسِ محرومی نے ان کی شاعری کی راہ متعین کر دی جس میں پستی کے ساتھ ایک ایسا لطف، ایک ایسا مزہ ضرور ہے جس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ ان کی چوما چاٹی محض بازاری یا مبتذل چیز بن کر نہیں رہ گئی بلکہ بائرن کی طرح جرأت کو بھی اس میں زندگی کا ایک اہم راز نظر آتا ہے۔ دوسرے شعرا کی طرح وہ پلٹ کر، پھر کر امرد پرستی کا شکار نہیں ہوئے: ؏ ''پر علتِ کوئی گری

ہے سب سے بری بات'' (ص ۲۹۲، دوم) بلکہ ان کی شاعری میں جس محبوب سے ہماری ملاقات ہوتی ہے وہ صرف اور صرف ''عورت'' ہے اور یہ بات بذاتِ خود جرأت کی جنسی صحت کی نشانی ہے۔ وہ اپنی شاعری میں نہ جنسی تجربات کی واقعیاتی صورت ہمارے سامنے لاتے ہیں اور نہ فلسفیانہ اہمیت دے کر ان کی تجدید کرتے ہیں اور نہ انھیں گرا کر مبتذل بناتے ہیں، اسی لیے جرأت کی شاعری کا مطالعہ ''جنسی واقعیت'' کا ایک نیا باب کھولتا ہے۔ ہمارے دور میں حسرت موہانی کی شاعری کا ایک حصہ اسی روایتِ شاعری سے تعلق رکھتا ہے۔ جنسی لذت کی صحت مند تلاش ہمیں جرأت اور انگریزی شاعر بائرن کی طرف لے جاتی ہے اور شاعرانہ فطرت کا ایک مخصوص رخ پیش کرتی ہے۔ واقعیت کی طرف جدید رجحان، جس میں جنس بھی شامل ہے، جدید افسانوی ادب کا اہم جزو ہے اور جرأت کی شاعری اس رجحان کا پتا دیتی ہے۔ جرأت کی اس دور کی شاعری میں محبوب کا جسم ایک حقیقی چیز بن جاتا ہے اور اس کے لطف انگیز احساسی اثرات پڑھنے والوں کو یہ محسوس کرا دیتے ہیں کہ ایک زندہ چیز سامنے ہے، مثال کے طور پر ان کی متعدد غزلوں کے علاوہ ان کا مستزاد۔ جادو ہے نگہ، چھب ہے غضب، قہر ہے مکھڑا اور قد ہے قیامت، پیش کیا جا سکتا ہے۔ وہ اپنی شاعری میں اسی احساسی رخ کے افسانے سناتے ہیں اور اسی لیے ان کی غزلیں طویل اور مسلسل ہوتی ہیں۔ ان کی غزلوں میں افسانہ نگاری کا واضح رجحان محسوس ہوتا ہے۔ اس کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ وہ افسانہ نگار ہی کی طرح اپنے محبوب (عورت) کے تعلقات کو یاد کرتے ہیں اور ان یادوں کی ایک واقعیاتی تصویر سامنے آ جاتی ہے اور ایک ڈرامائی منظر آنکھوں میں پھر جاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ اس منظر کی ترجمانی افسانوی انداز میں کرتے ہیں۔ شاعری کی طرح تعمیم نہیں کرتے بلکہ وہ واقعہ، واقعیت کے ساتھ، ان کی غزل میں آتا ہے اور ان کی قوتِ تخیل اسے، جہاں تک ممکن ہو، جوں کا توں رہنے دیتی ہے جس کے نتیجے میں شاعری کی آفاقی (Universalised) تصویر کی جگہ افسانہ نگار کی واقعیاتی (Realistic) تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ تیسرے یہ کہ یہ واقعہ چونکہ پوری چیز ہے اور شعر کے دو مصرعوں میں نہیں سما سکتا اس لیے ان کی غزل طویل اور مسلسل ہو جاتی ہے اور اکثر غزلیں پورا افسانہ بن جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر ان کی یہ غزل پڑھیے جس کا مطلع ہے:

نہ گرمی رکھے کوئی اس سے خدایا　　　شرارت سے جی جس نے میرا جلایا

اور اسی کے ساتھ وہ دو غزلیں بھی پڑھیے جو غزل در غزل کے طور پر اس زمین میں اس غزل کے فوراً بعد آتی ہیں:

یہ کس پردہ نشیں سے دل لگایا　　　کہ اک عالم سے ہم نے منھ چھپایا

فلک یک دم اسے آگے نہ لایا　　　تب آیا وہ کہ جب وقت اپنا آیا

تو آپ دیکھیں گے کہ یہ صرف غزلیں نہیں بلکہ افسانہ ہیں۔ اس قسم کی متعدد غزلیں ''کلیاتِ جرأت'' میں موجود ہیں۔[۷۹]

اس شاعری کو پرانے زاویۂ نظر سے دیکھیں تو کہا جائے گا کہ یہ معاملہ بندی کی شاعری ہے اور یہ کہ وہ خارجی شاعری ہے جس کا عروج جرأت کے اثرات کے ساتھ اور جرأت کے بعد لکھنؤ کی شاعری میں ہوا اور جو دلی کی داخلی شاعری سے مختلف ہے لیکن غور سے دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ یہ شاعری پرانے دائرے میں داخل بھی ہے اور اس سے الگ بھی۔ معاملہ بندی کی شاعری سے جرأت کا تعلق گہرا اور واضح ہے مگر فرق یہ ہے کہ وہ جو 'معاملے' سامنے لاتے ہیں وہ معاملے سے زیادہ ذاتی جذباتی واقعات ہیں اور ان میں وہ واقعیت اور تسلسل ہے جو دوسرے معاملہ بندوں کے

ہاں عام طور پر نہیں ملتا۔ان کی شاعری خارجیت کی طرف راغب ضرور ہے۔وہ واقعات کو دوسروں کے لیے بیان کرتے ہیں او۔اس لیے اپنے داخلی جذبات سے نہیں بلکہ واقعات کے خارجی پہلو سے تعلق رکھتے ہیں مگر یہ سب واقعات چونکہ ان پر گذرے ہیں اور سب پر ان کا مخصوص موڈ غالب ہے اس لیے انھیں خارجی کے ساتھ داخلی بھی کہا جاسکتا ہے۔اس تخلیقی عمل نے ان تمام رسمی طریقوں کو ایک ایسی انفرادیت دے دی جس سے ہم جرأت کو پہنچانتے ہیں اور جسے ہم نہ خارجیت کہہ سکتے ہیں اور نہ داخلیت بلکہ ''افسانویت'' کہہ سکتے ہیں۔یہ قطعہ بند دیکھیے:

یہ خوبی اپنے طالع کی کہ ہر شب آن کر اس کو ۔ سناتے تھے جو کہنہ عاشقی کی داستانوں کو
انھیں افسانہ تو اپنا میں جس روز سکھلایا ۔ اسی دن بر طرف اس نے کیا ان قصہ خوانوں کو

ڈی ایچ لارنس نے لکھا ہے کہ جنس جلتی ہوئی آگ کی طرح ہے کہ جسے ہم لاپرواہی سے چھوتے ہیں تو ہماری انگلیاں جل جاتی ہیں،اسی لیے سماجی انسان،جو صرف تحفظ کا قائل ہے،جنس کی آگ سے نفرت کرتا ہے اور اسی لیے سماجی انسان بصورت نواب مصطفیٰ خان شیفتہ جرأت کی شاعری کو:''پذیرائی خاطر وگوارائی طبع اوباش والواط حرف می زدہ''[۸۰] کہتا ہے۔

جرأت کے ہاں سراپا،معاملاتِ حسن وعشق کے مکالمات اور وصل وخواہشِ وصل کے بارے میں کثرت سے اشعار ملتے ہیں۔ان سب اشعار میں وہ مزہ ہے جو جنس کے تعلق سے ہر شخص کے باطن میں موجود ہے اور جرأت ان ہی باتوں کو بیان کر دیتے ہیں۔اسی پہلو کو دیکھ کر صفیر بلگرامی نے لکھا تھا کہ''بہر حال جرأت کی مزیداری میں شبہ نہیں''[۸۱] چند شعر دیکھیے:

کیا کہوں وصل کی شب لے کے بلائیں اس کی ۔ کیا اٹھاتا ہوں میں زانو پہ بٹھانے کا مزا
کیا کہوں اس کی ادائیں وصل کی شب کو کہ بس ۔ ہاتھ لگ جاتے ہی گیا گیا کسمساتا لگ گیا

جرأت رہا نہ آپ میں اس وقت میں ذرا
جوں لب سے لب اور اس کے بدن سے بدن لگا
عقدۂ دل کیا کھلے گر وصل ہوتا ہے کبھی
مجھ سے شرماتا ہے وہ اور اس سے شرماتا ہوں میں
وائے نصیب ایک شب اس سے ہوئے نہ آہ ہم
دست بہ دست لب بہ لب سینہ بہ سینہ رو بہ رو
وصل میں دیکھ کے رہتا ہوں یہ حیراں کہ وہ شوخ
دم بہ دم جانبِ در کیوں نگراں رہتا ہے

وصل کی شب نیند ہی گر تم کو آتی ہے تو جاں ۔ لو ذرا منھ سے دوپٹہ تو الٹ کے سوئیے

لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ وصل کے اشعار میں بھی جرأت کے ہاں ترسنے کی کیفیت موجود ہے۔یہاں تشنگی اور بے یقینی کا سا احساس ہوتا ہے۔معلوم ہوتا ہے کہ عاشق ومحبوب دونوں ایک خوف میں مبتلا ہیں۔اسی وجہ سے وہ کیفیتِ نشاط و سرمستی جو خواجہ حیدر علی آتش کے ہاں ملتی ہے،جرأت کے ہاں نہیں ہے۔آتش کا یہ شعر دیکھیے:

یار کو میں نے مجھے یار نے سونے نہ دیا ۔ رات بھر طالعِ بیدار نے سونے نہ دیا

اب اس شعر کے بعد جرأت کا یہ شعر دیکھیے:

یاد آتا ہے یہ کہنا جب تو اُڑ جاتی ہے نیند — اپنی ہٹھ تو رکھ چکے لو اب تو ہٹ کے سویئے

آتش کے شعر میں نشاطیہ کیفیت ہے۔ طالع بیدار کی ترکیب اس نشاطیہ کیفیت میں معنویت کی خوشبو بھر دیتی ہے۔ جرأت کا شعر پورا واقعہ سنانے کے باوجود سرشاری، نشاط کی کیفیتِ طرب پیدا نہیں کرتا۔ آتش کا شعر ہمیں اپنے ساتھ لے جاتا ہے۔ جرأت کی شاعری ہمیں مزہ تو دیتی ہے سرور بھی کرتی ہے لیکن اپنے ساتھ نہیں لے جاتی۔

جرأت کا عشق محدود عشق ہے۔ وہ ان کی شخصیت کا صرف ایک حصہ ہے لیکن ساری شخصیت نہیں ہے۔ عشق ان کے لیے معاملات کی حیثیت رکھتا ہے، واردات کی نہیں، اس کا ہر پہلو ایک الگ حیثیت رکھتا ہے اسی لیے ان کی شاعری لمحے کی شاعری ہے اور اسی لیے ایک لمحہ دوسرے لمحے سے مل کر ایک وحدت نہیں بنتا۔ جرأت ان معاملات میں شوخی، چلبلا پن اور حلاوت شامل کر کے انھیں مزے دار بنا دیتے ہیں۔ ''مزے کی باتیں'' جرأت کی شاعری کا دائرہ کار ہے۔

گو وہ نہ بوسہ دیوے لیکن اس آرزو میں — کس کس مزے کی باتیں اپنی زبان پر ہیں

مزے کی باتوں کا دائرہ تو محدود ضرور ہے لیکن جرأت نے کم و بیش ان ساری باتوں کو مزے کے ساتھ بیان کر دیا ہے جن کا تعلق معاملات حسن و عشق سے ہو سکتا ہے۔ ''جرأت عام آدمی کے سارے جذباتی تقاضے پورا کرتا ہے اور قاری کو اپنے ذاتی تجربات لکھے لکھائے مل جاتے ہیں'' [۸۲] سارے کلیات میں سینکڑوں ہزاروں اشعار اس کا اظہار کر رہے ہیں۔ ان جذباتی تقاضوں کی نوعیت جاننے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

یاد کیا آتا ہے وہ میرا لگے جانا اور آہ — پیچھے ہٹ کر اس کا یہ کہنا: کوئی آ جائے گا

شب کو کچھ میں نے کہا تو کس ادا سے بولا — میری اور تیری کچھ اس بات کا اقرار نہ تھا

جاں بلب سن کے کسی سے وہ مجھے یوں بولا — میرے بیزار سے مرنے دو پڑا، مجھ کو کیا

آنکھوں کے آگے اس کے تصور میں رات کو — سو بار ایک چاند سا آ کر چمک گیا

بارے کل جس کے کہا یار نے جرأت ہم کو — اپنا بتلائیو تک نام ہمیں بھول گیا

وعدہ بھی کر کے بوسے کا دیتے نہیں ہو تم — لازم ہے آدمی نے جو منھ سے کہا، دیا

یاد آتا ہے تو کیا پھرتا ہوں گھبرایا ہوا — چمپئی رنگ اور بدن وہ اس کا گدرایا ہوا

جاؤں جاؤں کیا کہے ہے بس لڑائی ہو چکی — پیارے میرے گلے اب جانِ جاں لگ جا نہ جا

گودی میں اٹھاتے جو لگوں تو کہے کیا خوب — ثابت تو مرے نقشِ قدم کو تو اٹھالا

محبت مجھ سے تم رکھتے ہو تو یہ — چلو کھاؤ۔ نہ بس جھوٹی قسم تم

کہاں جاتا ہے بیٹھا اس کے ہوتے چین سے مجھ کو
کبھی پیچھے کو ہٹتا ہوں کبھی آگے سرکتا ہوں
عبث انگڑائیاں لے لے کر کیوں ملتے ہو آنکھوں کو
بھلا یہ بھی تو گھر ہے سو رہو گر نیند آئی ہے

اس شوخ سے پوچھی جو خبر دل کی تو اس نے — اک غنچۂ دل پھینک دیا ہاتھ میں مل کے

گویا تلے شفق کے جھمکتا ہے آفتاب لیٹا جو منھ میں سرخ دوپٹہ وہ تان کے
گھر کو جانا ہے ترے کوچے سے جرأت تو یوں جائے ہے جیسے کہ رستہ نہیں آتا ہے اسے
اچھا جو مرے پاس نہ آؤ تو نہ آؤ مجھ سے بھی تو کچھ آپ کبھو کام رکھیں گے

نہ پوچھیے مجھ سے کہ سارے بدن کا کیا تھا حال
ذرا جو ہاتھوں میں ہاتھ اس کے پیارے پیارے لیے

جب یہ سنتے ہیں کہ ہمسائے ہیں آپ آئے ہوئے کیا در و بام پہ ہم پھرتے ہیں گھبرائے ہوئے
شب خواب میں اس شوخ کے آنکھوں پہ قدم تھے پر آنکھ جو کھل گئی تو عجب سوچ میں ہم تھے
حیرت ہے کہ کل اس نے کہی کان میں اپنے وہ بات کہ مطلق جو نہ تھی دھیان میں اپنے
تعریف اس کی کرنے محفل میں جب لگا میں منھ پھیر کر وہ بولا ''چپکے سے مہربانی''

ان معاملاتِ حسن کو دیکھیے تو یہ سب واقعیاتی حالت کو بیان کرتے ہیں جنھیں جرأت بے تکلفی و بے باکی سے صاف ستھری زبان میں سنا دیتے ہیں۔ یہ شاعری بے تکلف یارانِ محفل کی شاعری ہے اور اس تہذیب کے رنگ و مزاج کے عین مطابق ہے لیکن ساتھ ہی وہ محدود بھی ہے:

جو بات بوجھ جاوے کہہ بیٹھے پھر یہ اس کو اہلِ جہاں یہ سن لو جرأت کی تم کہانی

جرأت کا عشق صرف جسم سے تعلق رکھتا ہے اور اسی کے اردگرد گھومتا ہے۔ جسم ایک بڑی نعمت ہے لیکن اگر آدمی جسم کو صرف جسم سمجھ کر قبول کرے تو وہ اس میں علویت پیدا نہیں کرسکتا۔ جرأت کو خود اس کا احساس ہے:

جرأت بلند مرتبۂ عشق ہے بہت ہم پست ہمتی سے ابھی ہیں ورے ورے

میؔر نے جسم محبوب کو بھی علویت سے ہم کنار کر دیا۔ جرأت یہ نہیں کر پاتے اور اسی لیے ان کے ہاں وصل میں بھی آسودگی کا احساس نہیں ہوتا۔ قربتِ محبوب بھی یہ تشنگی دور نہیں کرتی۔ وصل میں بھی ہجر بے قرار رکھتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وصل میں خود محبوب شامل نہیں ہے:

رات تو بند قبا کھولنے کی ہٹ میں کٹی صبح نزدیک ہے لے اب تو کہا مان کہیں
کر سکے کیوں کر بھلا پاؤں وہ رنجور دراز جس کو بستر پہ ہو جنبش سفر دور دراز

لب اس لب سے ملاتا ہوں تو بس دل میں یہ آتی ہے
جو لذت اس کو بھی مل جائے کچھ تو کیا مزا ہووے

جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں جرأت نے جس معاملہ بندی کو اپنی شاعری میں پیش کیا اس میں جنسی نفسیات پر زور ہے۔ جرأت اس نفسیات کو واقعیت کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ اس میں وہ سارے معاملاتِ حسن و عشق بھی آجاتے ہیں جو جنسی پہلو کی ترجمانی کرتے ہیں۔ جنس اور اس کے معاملات اس طور پر اس سے پہلے اردو شاعری میں نہیں آئے تھے۔ اعضائے جسمانی کا تعلق بھی اسی عمل سے ہے۔ سراپا فارسی و اردو شاعری میں عام ہے اور خاص طور پر اس دور میں بہت مقبول تھا۔ جرأت نے بھی ''سراپا'' پیش کیا ہے۔ سراپا کی ان کے ہاں دو صورتیں ہیں۔ ایک یہ کہ پوری غزل میں ''سراپا'' بیان کیا ہے اور ایسے بہت سے سراپا کلیاتِ جرأت میں موجود ہیں۔ دوسرے یہ کہ غزل کے متعدد اشعار میں بھی اعضائے جسم کو بیان کیا ہے۔ جرأت کے ان سراپاؤں میں گوشت پوست کی زندہ عورت سامنے آتی

ہے جسے جرأت نے دیکھا یا لمس سے محسوس کیا ہے۔ یہاں روایتی نازک جسم نہیں بلکہ گداز، بھرا بھرا گدرایا ہوا جسم ہے:

ع رانیں بھری بھری اور شلوار خنجری کی

یہ جسم جو چھو کر دیکھا اور محسوس کیا گیا ہے۔ ان کے ہاں رنگوں کا بیان بھی ہے لیکن یہ رنگ وہ ہیں جو انھوں نے بینائی کے زمانے میں اپنی آنکھوں سے دیکھے تھے۔ اب وہ جسم کو چھونے سے صورت اور رنگ کے ساتھ تخیل کی آنکھ سے دیکھ رہے ہیں۔ جرأت کے محبوب کا جسم ان کی شاعری میں ایک حقیقی چیز بن کر سامنے آتا ہے اور اس کے لطف انگیز وحسی اثرات پڑھنے والے کو یہ محسوس کرا دیتے ہیں کہ ایک زندہ چیز سامنے ہے۔ یہاں حسن کی کشش دراصل جنس کی کشش ہے: ع لگے گی ہاتھ کب وہ گوری، ابھری گات، ہے ظالم۔ ع شکم دیکھوں گا میں کس روز وہ میدے کی لوئی سا۔ ع وہ ابھری ابھری سخت کچیں اور پیٹ ملائم مخمل سا۔ ع وہ اونچی گوری گول سرین وہ کافر رانیں بھری بھری۔ ع ران سے لے پنڈیوں تک کیا گدازی ہے سڈول یا وہ مستزاد: ع جادو ہے، نگہ چھب ہے غضب، قہر ہے مکھڑا اور قد ہے قیامت۔ جرأت نے جہاں بھی سراپا یا جسم کے کسی حصے کو بیان کیا ہے وہاں حسیاتی اثر موجود ہے۔ اسی سے وہ مزا، وہ لطف پیدا ہوتا ہے جو جرأت کی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ سامانِ آرائش اور زیورات بھی چونکہ اسی جسم کا حصہ ہیں اس لیے وہ حسنِ جسم کا حصہ بن کر ان کی شاعری میں آئے ہیں اور جسم کے تاثر کو گہرا کرتے ہیں۔ جرأت ''کیفیت'' نہیں بلکہ جسم کی ''حالت'' بیان کرتے ہیں لیکن حالت کے بیان میں واقعیت کے ساتھ وہ فطری کیفیت چھپی ہوئی موجود ہے جو جنس کے تصور کے ساتھ انسانی جبلت میں موجود ہے اور پڑھنے والا حالت کے بیان ہی سے کیفیت کے حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ جرأت نے جنس کو اردو شاعری میں موضوعِ سخن بنا کر اس کے فطری و جبلی رخ کو اجاگر کیا ہے۔ ادا بندی اور مزے کا چولی دامن کا ساتھ ہے اسی لیے جرأت کی شاعری صحت آفریں، مزے دار شاعری ہے۔ ان کے بیان میں واقعیت اور خلوص ہے اور یہی خلوص انھیں فحش نہیں ہونے دیتا۔ یہی وہ بات ہے جسے ''بہار بے خزاں میں'' اختلاط شوخ دلیرانہ خبری دہد'' [۸۳]

جو بات سوجھ جاوے کہہ بیٹھے پھر یہ اس کو   اہلِ جہاں یہ سن لو جرأت کی تم کہانی

جرأت کی غزل کے اس رنگ اور مزاج کے ساتھ یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ وہ ایک ایسے شاعر ہیں جو قادرالکلام بھی ہے اور پُرگو بھی۔ خوش بیان بھی ہے اور نباضِ زبان بھی۔ ان کی پرگوئی اور قادرالکلامی کا یہ عالم ہے کہ پتھر سے پتھر زمین کو بھی پانی کر دیتے ہیں۔ بعض غزلوں میں تو ردیفیں ایسی ہیں جنھیں دیکھ کر ہی پسینہ آ جاتا ہے لیکن جرأت اس میں بھی مزے دار شعر نکال لیتے ہیں مثلاً اس مصرع میں...... '' آواز کے تصدق اس گفتگو کے صدقے'' آواز قافیہ ہے اور باقی سارا مصرع ردیف ہے اور اس زمین میں بھی جرأت نے ۱۴ شعری غزل کہی ہے۔ وہ ردیف کو ایسے سلیقے اور ہنرمندی سے استعمال کرتے ہیں کہ مشکل زمین کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ زبان کے معاملے میں بھی وہ بہت محتاط ہیں۔ نہ صرف صفائی بندش سے دل نشین سلاست پیدا کر دیتے ہیں بلکہ صحتِ محاورہ، درستیِ روزمرہ، ارتباط الفاظ اور فصاحت کا دامن بھی ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔ اسی لیے ان کی غزل شستہ ورفتہ ہے، سخن تراشی ان کا فن ہے۔ زورِ کلام ان کی بنیادی خصوصیت ہے۔ غزل در غزل کہہ کر وہ اپنی استادی کا لوہا منواتے ہیں۔ جرأت غزل ایسے کہتے ہیں جیسے وہ امتحان کا پرچہ حل کر رہے ہوں:

جرأت اب اس زمین میں بہتر غزل اک اس سے
پڑھ اور بھی کہ تجھ سے ہم امتحان پر ہیں

ان کی شاعری ترتیب الفاظ میں اکثر نثر سے قریب رہتی ہے اور دونوں مصرعے ایک جان رہتے ہیں۔ان کی متعدد غزلیں مسجع ہیں۔صنائع بدائع اس خوب صورتی سے استعمال کرتے ہیں کہ شعر کے مزے میں اضافہ ہو جاتا ہے۔لیکن یہ غور کرنے ہی سے پتا چلتا ہے کہ یہ مزہ کس صنعتِ شعری کے استعمال سے آیا ہے۔ایک غزل ان کے کلام میں ایسی بھی ہے جسے معمہ غزل کہا جا سکتا ہے۔اس میں حروف کو آگے پیچھے کر کے جرأت نے نئے نئے الفاظ وضع کیے ہیں جو مہمل ہیں لیکن چیستاں کی طرح حرفوں کو دوبارہ ترتیب دینے سے صحیح الفاظ تلاش کیے جا سکتے ہیں۔چیستان۔اس غزل کا مطلع و مقطع دیکھیے:[۸۴]

بشدیں تجھی بجت نب دولار ہنی یائی — ات بصح ستقم رہتی زنہار ہنی یائی
جرأت جتھی چتھ گوندا دال رنج اجرت — چکھ سکیے رنحب صاقد ہنزار ہنی یائی

بظاہر یہ شعر مہمل ہیں لیکن غور سے دیکھیے اور سوچیے تو ان کی اصل شکل یوں سامنے آتی ہے:

شب نیند مجھے تجھ بن دلدار نہیں آئی — تا صبح قسم تیری زنہار نہیں آئی
اجرت تجھے کچھ دوں گا لا دے خبر جرأت — کچھ اس کی خبر قاصد زنہار نہیں آئی

شعر گوئی اور استعمال الفاظ پر انھیں ایسی قدرت حاصل تھی کہ اپنے دور میں اپنی زبان و بیان کی وجہ سے ع ''ہر دم نئی زباں ہے اپنے دہن کے اندر''۔اپنے موضوعات شاعری کی وجہ سے۔ ع غزل اور معشوق کی، عاشقی کی۔ اپنی مجلسیت کی وجہ سے ع کہ شب کو پری رویوں کا مجمع ہووے اور دن کو۔اپنی صلح جو طبیعت اور خوش خلقی و ملنساری کی وجہ سے۔ ع وہ اگر تجھ سے خفا ہے تو ہی جا مل،کیا ہوا وہ خاص و عام میں مقبولیت کے اوجِ کمال پر پہنچ گئے

ہوا مقبولِ خاص و عام جو جرأت سخن تیرا — کرم اور رحم یہ تجھ پر نبیؐ کا اور علیؑ کا ہے

اسی مقبولیت سے خود جرأت کو بھی یہ خیال پیدا ہو گیا تھا کہ انھوں نے نئے ڈھب کی طرز گفتگو نکالی ہے۔لیکن تاریخ ادب گواہ ہے کہ اپنے دور میں مقبول شاعری عام طور پر تہذیبوں کے مزاج بدلنے سے آنے والے زمانے میں قبولِ عام کے درجے سے گر جاتی ہے۔سدا بہار تخلیق تو وہ ہے جو آفاقیت کو چھو لے اور جب زمانہ کروٹ بدلے تو اس میں نئے معنی کی روشنی پھوٹنے لگے۔جرأت کا کلام اس آفاقیت سے عاری ہے اور اسی لیے وہ آج اتنے بڑے شاعر نہیں رہے جتنے اپنے زمانے میں تھے۔ان کی غزل موضوع و طرز، دونوں سطح پر، ایک محدود دنیا کو سامنے لاتی ہے۔جرأت کی شاعری ایک مخصوص دور کے مخصوص مزاج کی شاعری ہے جو خود جزو (Particular) سے آفاق (Universal) کی طرف نہیں جاتی اور اسی لیے اس میں علویت نہیں ہے۔جرأت کے زیر اثر شاعری کا یہ رجحان اور شاعروں کا ایک حلقہ ضرور پیدا ہو گیا جس نے خارجیت کو اختیار کیا اور شاعری کو ایک دوسری انتہا کی طرف لے گیا جس میں خارجیت اور معنی آفرینی معیار سخن ٹھہرے۔جرأت کی شاعری ہمیں بڑے ہونے کا فریب سا دیتی ہے۔ادب زندگی کا آئینہ ہے اور جرأت کی شاعری اس دور کو اپنے اظہار کے آئینے میں اجاگر کرتی ہے۔

جرأت کا اصل میدان تو غزل ہے لیکن دوسری اصنافِ سخن مثلاً قصیدہ، مثنوی، رباعی، قطعہ، واسوخت، سلام و مراثی وغیرہ میں بھی ان کا اتنا کلام ہے کہ بہت سے شاعروں کا سارا کلام بھی بحیثیت مجموعی اتنا نہیں ہوگا۔یہ

سب کلام ان کی قادر الکلامی کا زندہ ثبوت ہے لیکن جیسا میں نے کہا، آفاقیت کو نہیں چھوتا۔ جرأت کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جیسے شاہ مبارک آبرو محمد شاہ رنگیلے کے دور کے نمائندہ شاعر تھے، اسی طرح جرأت آصف الدولہ کے دور کی تہذیب کے نمائندہ و ترجمان شاعر تھے۔ وہ شاعر جو کسی تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے، اسی تہذیب کے ساتھ اٹھتا اور اسی کے ساتھ گرتا ہے۔ ہم جرأت کو جب بھی اس پس منظر سے الگ کر کے دیکھیں گے تو وہ اس مچھلی کی طرح نظر آئیں گے جسے پانی سے نکال کر وقت کے ریت پر ڈال دیا گیا ہو۔ وہ سیاسی و معاشرتی صورتِ حال جس سے سلطنتِ اودھ دوچار تھی اور جس کے بارے میں خود جرأت نے کہا تھا:

سمجھے نہ امیر ان کو کوئی نہ وزیر — انگریز کے ہاتھ اک قفس میں ہیں اسیر
جو کچھ وہ پڑھائیں سو یہ منھ سے بولیں — بنگالے کی مینا ہیں یہ پورب کے امیر

اس کی تہذیب بھی ایسی ہو سکتی تھی۔ یہ سیاسی، معاشرتی و تہذیبی صورتِ حال صرف ''میاں خوجی'' اور نواب آصف الدولہ ہی پیدا کر سکتی تھی۔ آصف الدولہ کے بارے میں آیا ہے کہ ان کا ''اوپر کا دھڑ بڑا تھا اور تلے کا دھڑ کمر سے پاؤں تک کسی قدر چھوٹا تھا۔ جب بیٹھ جاتے تو معلوم ہوتا کہ خوش قامت جوان ہیں۔ جب کھڑے ہوتے تو آدمیوں کی کمر تک پہنچتے'' [۸۵] اور آصف الدولہ کی پروردہ تہذیب کی ترجمانی و نمائندگی کا شرف اندھے قلندر بخش جرأت ہی کو حاصل ہو سکتا تھا جو انھیں حاصل ہوا۔ بڑی تہذیب میں قوت بھی بڑی ہوتی ہے اور یہی قوت معاشرے کی ہر سطح پر اس تہذیب کے افراد میں ہوتی ہے۔ اودھ کی تہذیب بڑی تہذیب نہیں تھی۔ اس کی قوتِ عمل بے جان ہو چکی تھی۔ وہ گھری ہوئی محبوس تہذیب تھی جس کی جڑوں میں انگریز محافظ، باغبان بن کر، تیزاب ڈالنے میں لگا ہوا تھا۔ ایسی صورت میں کسی بڑے تخلیقی عمل یا کسی بڑی شاعری کی توقع رکھنا بے سود تھا۔ جرأت کی شاعری بھی اسی لیے بڑی شاعری نہ بن سکی لیکن اس نے اپنے دور کی تہذیب کی پوری طرح ترجمانی ضرور کی اور یہی اس کی اہمیت ہے۔

(۳)

اس جاگیردارانہ دور میں قصیدہ سب سے اہم و برتر صنفِ سخن کا درجہ رکھتا تھا اور اسی سے ہر شاعر کی تخلیقی صلاحیتوں کا اصل امتحان ہوتا تھا۔ جرأت نے قصیدہ کی ہیئت میں کل چار قصیدے لکھے۔ دو حضرت علیؑ کی مدح میں، ایک شاہ کریم عطا سونی اور ایک شہزادہ میرزا سلیمان شکوہ کی مدح میں، لیکن موضوع کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مدحیہ قطعات، منقبتی مسدسیں اور اکثر مثنویوں کے آخر میں بھی مدحیہ اشعار آتے ہیں مثلاً کارستانِ الفت'' کے آخر میں تیرہ اشعار، مثنوی ''در ہجو شدت سرما'' میں چودہ اشعار، مثنوی ''در ہجو شدت گرما'' میں بیس اشعار، مثنوی در ''ہجو بخیل و مسک'' میں تیرہ اشعار، مثنوی شعلۂ شوق میں اُنیس اشعار نواب احمد علی خاں شمس الدولہ بہادر صولت جنگ کی مدح میں کہے گئے ہیں۔ ہیئت کے اعتبار سے تو یہ حصے قصیدے کے ذیل میں نہیں آتے لیکن موضوع اور تعدادِ اشعار کے اعتبار سے اگر قصیدے کی ایک تعریف یہ بھی ہے کہ اس میں بارہ سے زیادہ اشعار ہوں تو ان مثنویوں کے آخری حصے اور مدحیہ قطعات وغیرہ مختصر قصائد ہی کہے جائیں گے۔ اگر ان سب کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو جرأت کی مدحیہ شاعری کی مقدار قابلِ ذکر ہو جاتی ہے۔ جرأت کی شاعری کے یہ سب پہلو ''کلیاتِ جرأت'' کے سامنے نہ ہونے کے باعث اب تک نظروں سے ایسے اوجھل تھے کہ بعض اہلِ علم نے یہ تک لکھ دیا کہ ''قصیدے کی طرف انھوں نے کبھی بھول کر بھی رخ

نہیں کیا"۔[۸۶]

قصیدے کی ہیئت میں لکھے جانے والے چاروں قصیدوں میں سے تین میں ایک بات مشترک ہے کہ وہ ان میں اپنی پریشاں حالی وگرفتہ خاطری کا اظہار کرتے ہیں۔ حضرت علیؓ کی منقبت میں جو دو قصیدے لکھے گئے ہیں ان میں سے ایک میں اظہارِ عقیدت اور مدح کے بعد یہ کہہ کر کہ "سیہ بختی سے وہ گرفتہ خاطر ہوں" یہ خواہش کرتے ہیں:

سوا میں تیرے کہوں کس سے جا کے عقدۂ دل　　کہ تیرے آگے نہیں رکھتی اعتبار گرہ
عجب ہے پیچ کہ میرے دِل گرفتہ کی　　کسی طرح نہیں کھلتی یہ روزگار گرہ

اور دوسرے قصیدے کی تشبیب میں یہ کہہ کر:

ہزاروں سینکڑوں آزار ایسے مہلک ہیں　　کہ گر کہوں میں مفصل تو ہے میاں جاں کاہ

گریز کر کے مدح پر آتے ہیں تو کہتے ہیں ع بس اب یہ جرأت عاصی کی عرض ہووے قبول۔

کسی قرض کا نہ صدمہ ہو، جو ہے سو ہو دفع　　سدا جہاں میں بہ صحت رہوں میں شام وپگاہ
شہا! بہ حقِ محمد و آلہٖ الا مجاد　　ہو چشم بھی مری روشن نہ دیکھوں روزِ سیاہ

ان دونوں قصیدوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک پریشاں روزگاری میں اور دوسرا بینائی کے گرنے یا چلے جانے سے پریشان ہو کر لکھا ہے۔ اس قصیدے کی تشبیب میں انسانی مجبوری کو مسئلہ بنا کر اٹھایا گیا ہے اور مدح کے بعد اپنی بینائی کے لیے دل سوزی کے ساتھ دعا مانگی ہے۔ اس قصیدے کی مدح میں وہ زورِ بیان ہے معلوم ہوتا ہے کہ فی الواقع ایک دکھی انسان دل کی گہرائیوں سے اپنی عقیدت اور ممدوح کی عظمت کا اظہار کر رہا ہے۔ تیسرا قصیدہ حضرت شاہ کریم عطا سلونی (م ۱۸۳۳ء) کی خدمت میں بطور نذرانۂ عقیدت شاہ کمال کے ہمراہ، پیش کیا گیا تھا۔ یہ قصیدہ تشبیب، گریز، مدح کے اعتبار سے جرأت کا قابلِ ذکر قصیدہ ہے۔ اس میں بھی جرأت نے یہ دعا مانگی ہے:

یہ ملتجی ہوں کہ محتاج اغنیا کا نہ ہوں　　وصولِ غیب سے ہو جائے کام دل میرا

چوتھا قصیدہ مرزا سلیمان شکوہ کی خدمت میں عید کے موقع پر پیش کیا گیا تھا۔ اس کی تشبیب بہاریہ ہے جس سے سرمستی اور خوشی کی فضا قائم ہوتی ہے۔ مدح میں شاعرانہ مبالغہ دلچسپ ہے قصیدے کی ہیئت کے مطابق دعائیہ اشعار پر قصیدہ ختم ہوتا ہے۔

مسدس کی ہیئت میں حضرت علیؓ کی منقبت اثر و تاثیر کے اعتبار سے خاص اہمیت رکھتی ہے۔ اسی ہیئت میں ایک منقبت حضرت شاہ ولایت کی مدح میں بھی ملتی جس میں اپنی پریشاں حالی اور ملازمت پر دوبارہ بحالی کے لیے دعا مانگی گئی ہے۔ شاعری ہی جرأت کی زندگی اور ان کا اوڑھنا بچھونا تھی اسی لیے وہ ہر کام شاعری ہی سے لیتے ہیں۔

جرأت کے قصائد، مدحیہ اشعار، مدحیہ قطعات اور مثنوی میں مدحیہ حصّوں کو بحیثیت مجموعی دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ مدح ان کا مزاج نہیں بلکہ مجبوری ہے۔ منقبتی قصائد کو چھوڑ کر، جہاں مدح اظہارِ عقیدت کے ساتھ ذاتی پریشانیوں کے ازالے کے لیے کی گئی ہے، عام طور پر محسوس ہوتا ہے کہ مدح میں ان کا دل شامل نہیں ہے۔ قصائد میں نہ تشبیب پر زور ہے، نہ مدح میں شاعرانہ تخیل اور مبالغہ رنگ بھرتا ہے اور نہ رفعتِ خیال اور علویت سے زورِ کلام پیدا ہوا ہے۔ ان کے ہاں وہ شاعرانہ شکوہ، وہ تالیفی التزام اور وہ تنوع بھی نہیں ہے جو نصرتی، سودا، ذوق کی طرح، قصیدے کو قصیدہ بناتا ہے۔ جرأت قصیدے کی ہیئت و روایت کی بھی پوری طرح پیروی نہیں کرتے اور نہ قصدے کی روایت

میں کوئی اضافہ کرتے ہیں لیکن یہ ضرور ہے کہ طویل نظم لکھنے کی روایت میں مربوط شاعری کے رنگ کو اپنی سلاست و روانی سے، اردو شاعری کی روایت میں ضرور شامل کر دیتے ہیں۔

یہی سلاست و روانی اور قدرتِ اظہار جرأت کی مثنویوں میں نظر آتی ہے۔ جرأت نے چھوٹی بڑی (۳۱) مثنویاں لکھی ہیں جنھیں موضوع کے اعتبار سے چار عنوانات میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(الف) عشقیہ
(۱) در عشق خواجہ حسن و بخشی طوائف
(۲) در عشق راجہ و چیری
(۳) کارستان الفت
(۴) شعلۂ شوق

(ب) وصفیہ
(۱) در توصیف کوٹھی نواب سعادت علی خاں
(۲) در توصیف قلیان
(۳) در توصیف سراپائے محبوب

(ج) ہجویہ
(۱) در ہجو خارش (۱۱۹۶ھ)
(۲) در ہجو چیچک (۱۲۰۳ھ)
(۳) در ہجو نزلہ و زکام
(۴) در ہجو تپ لرزہ (۱۲۱۲ھ)
(۵) در ہجو شدتِ سرما
(۶) در ہجو شدت گرما
(۷) در ہجو شدتِ باراں
(۸) در ہجو بخیل و مسک
(۹) در ہجو دزدِ سگ
(۱۰) در ہجو دزدی
(۱۱) در ہجو شتر سوار
(۱۲) نقل پیر مرد
(۱۳) نقل کریلا نقال
(۱۴) نقل زن فاحشہ
(۱۵) نقل زبان عمدہ
(۱۶) نقل شخصِ احمق
(۱۷) ہجو در مذمت نواب کریم اللہ خاں خلف نواب فیض اللہ خاں

(د) متفرق
(۱) مکتوب بنام محبوب
(۲) مکتوب بنام محبوب
(۳) مکتوب بنام محبوب
(۴) مکتوب بنام محبوب
(۵) مکتوب بنام میر حیدر
(۶) مکتوب بنام منشی میرزا سلیمان شکوہ
(۷) فال نامہ

مثنوی ''در عشق خواجہ حسن و بخشی طوائف'' جرأت کی سب سے طویل مثنوی ہے۔ اور قصے کے اعتبار سے مکمل بھی۔ اس مثنوی کے اشعار کی تعداد ۸۸۸ ہے لیکن بعض دوسرے مخطوطات میں اشعار کی تعداد (۹۴۷)، (۱۰۲۴) اور (۱۰۳۵) ہے۔ [۸۷]۔ ان زائد اشعار کی وجہ یہ ہے کہ جرأت نے مثنوی لکھنے کے کچھ عرصے بعد عاشق و معشوق کے اضطراب و بے قراری کے بیان میں اشعار کا اضافہ کیا۔ ممکن ہے کچھ اشعار کم بھی کیے ہوں اسی لیے مختلف نسخوں میں اشعار کی تعداد مختلف ہے ''سراپا نگاری'' جرأت کا خاص پسندیدہ موضوع ہے۔ زیر نظر مثنوی میں بخشی کا سراپا۔ جو بیچ میں آتا ہے، جرأت نے اس کی تاریخ تصنیف ''ہوا ہے دیکھ لو اوصاف بخشی'' سے ۱۱۹۲ھ نکالی ہے جب کہ مثنوی کی تاریخ تصنیف جرأت نے ''یہ عشق و حسن کی اک داستاں ہے'' سے ۱۱۹۱ھ نکالی ہے۔ یہ دونوں تاریخیں اس وقت صحیح اور قابلِ قبول ہو سکتی ہیں جب یہ کہا جائے کہ مثنوی ۱۱۹۱ھ میں مکمل ہوئی اور ۱۱۹۲ھ میں جرأت نے بخشی کے سراپا کا اضافہ کر کے اسے آخری شکل دے دی۔ اور یہی بات میرے خیال میں درست ہے۔

یہ مثنوی جس میں خواجہ حسن اور بخشی طوائف کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے، ایک سچی داستان ہے۔ خواجہ حسن (م ۱۰ ذوالحجہ ۱۲۴۱ھ/ ۱۶ جولائی ۱۸۲۶ء) جو دہلی کے رہنے والے تھے اور خواجہ قطب الدین مودود چشتی اور خواجہ کمھاری جیسے بزرگوں کی اولاد تھے، ہجرت کر کے دہلی سے فیض آباد آئے وہ ''قابل اور حسن پرست'' [۸۸] اور کشف و کرامت اور علم نجوم و ہیئت سے واقفیت کی بنا پر مشہور و مقبول ہو گئے تھے۔ خواجہ حسن جرأت اور نواب محبت خان محبت کے قریبی دوست تھے۔ یہ تینوں ایک ساتھ فیض آباد سے اٹاوے ہوتے ہوئے لکھنؤ آئے تھے۔ عشق کا یہ واقعہ لکھنؤ ہی میں پیش آیا اور جرأت نے اسی سچے واقعے کو اس مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔ جرأت مثنوی کی ہیئت کے مطابق حمد و نعت اور منقبت کے بعد عشق کی اہمیت اور حیات و کائنات سے اس کے رشتے پر روشنی ڈال کر داستان کا آغاز اس طرح کرتے ہیں کہ شہر دہلی جب برباد ہوا اور فیض آباد آباد ہوا تو ایک بزرگ دہلی سے فیض آباد آئے۔ جب مشتاق ہو کر میں ان سے ملنے گیا تو دیکھا کہ یہ شخص تو پیر طریقت ہے: ع بجا ہے گر کہوں اس کو ولی ہے۔ یہ بزرگ حضرات خواجہ حسن تھے۔ حسن و جمال میں بے مثال اور علم و کرامات میں یکتا۔ جرأت رات دن ان کی خدمت میں حاضر رہتے۔ اکثر حاضرین یہ کہتے ہیں کہ ''حضرت عشق میں اب کم ہے تاثیر'' خواجہ حسن نے یہ سن کر ایک دن فرمایا کہ تم قدرت حق کا انکار نہ کرو۔ اگر کسی نے پیالۂ عشق پیا تو ہم تمھیں دیوانۂ عشق کا دیدار کرائیں گے۔ خواجہ حسن خود بھی حسن پرست تھے۔

یہ سچ ہے جو ہو سرِ حق سے آگاہ　　　تو ہووے خوب رویوں کی اسے چاہ

اتفاق دیکھیے کہ خواجہ حسن خود ہی اس عشق کا شکار ہو گئے۔ جرأت نے ان کے اسی عشق کے سچے، آنکھوں دیکھے حال کو اپنی مثنوی میں بیان کیا ہے:

سنی کہتے ہیں، سب دیکھی کہی میں　　　انھوں نے جھوٹ اور سچی کہی میں

مثنوی ''خواب و خیال'' میں میر نے اپنے عشق کا واقعہ خود بیان کیا ہے۔ میر اثر نے بھی اپنی مثنوی ''خواب و خیال'' میں اپنے عشق کا واقعہ خود بیان کیا ہے لیکن یہاں خواجہ حسن کے بجائے ان کے ہمراہی اور چشم دید گواہ جرأت اس آنکھوں دیکھے قصۂ عشق کو بیان کر رہے ہیں۔ اس قصے میں کوئی بات خلاف معمول نہیں ہے۔ جب عاشق و معشوق دونوں مبتلائے عشق ہو جائیں اور انھیں دیدار و ملاقات میسر نہ آئے تو ان کی ایسی حالت ہو جانا، جیسی جرأت نے اس مثنوی میں بیان کی ہے، بعید از فہم نہیں ہے۔ جرأت نے عاشق و معشوق کی حالتِ زار کی ہو بہو تصویریں اتاری ہیں۔ اس میں جذبۂ عشق اتنا قوی ہے کہ مثنوی پڑھتے ہوئے اس کا اثر پڑھنے والے کو آج بھی متاثر کرتا ہے۔ یہ بظاہر عشقِ مجازی کی داستان ہے۔ لیکن اس کا رخ عشقِ صادق اور عشقِ حقیقی کی طرف ہے۔ متن ایک نائکہ ہے۔ اس کا کردار اور اس کا طرزِ عمل بالکل ویسا ہی ہے جیسا کہ ایک نائکہ کا ہوتا ہے۔ خواجہ حسن شاہد پرست اور بزرگ ہیں۔ ان پر جو عشق سے اثرات مرتب ہوئے اور جس طرح وہ عشق کی آگ سے گزرے وہ بالکل فطری ہیں۔ بخشی (طوائف۔ محبوبہ) عشق میں مبتلا ہو کر جس طرح بیمار پڑی اور جرأت نے جس طرح اس کی حالتِ زار کو بیان کیا ہے، وہ بھی بالکل فطری ہے۔ دیدارِ محبوب سے مریضِ عشق کی حالت کا سدھرنا بھی فطرت کے مطابق ہے۔ یہی حقیقت نگاری اس مثنوی کی خصوصیت ہے۔ جرأت نے اس واقعہ کو من و عن بیان کرنے پر اکتفا کیا ہے۔ جذبات و حالتِ فراق اور سراپا بیان کرنے کا جرأت کو خاص ملکہ حاصل ہے۔ یہاں بھی جو فراق کی تصویر اتاری گئی ہے اور بخشی کا جو سراپا بیان کیا گیا ہے وہ اثر و تاثیر سے پُر ہے۔ اسی سے قصے نے طول کھینچا ہے اور اسی سے قصے میں دلچسپی گہری ہوئی ہے۔ یہ اردو کی بڑی مثنوی نہیں ہے لیکن

اس دور کی قابلِ ذکر عشقیہ مثنوی ضرور ہے جسے جرأت کی قادرالکلامی نے سلاست، وروانی کے زیور سے آراستہ کرکے، پراثر بنادیا ہے۔ طویل مربوط نظم لکھنے کے لیے جس زبان و بیان اور ربط کی ضرورت تھی وہ پوری طرح جرأت کے پاس تھی۔

جرأت کی دوسری مثنوی جو (۲۰۸) اشعار پر مشتمل ہے ''مثنوی راجہ و چیری'' ہے جس میں ایک راجا کا قصہ بیان کیا ہے جو سیر تیرتھ کے لیے گیا اور وہاں ماہ پیکر پر عاشق ہوگیا اور اس کی حالت غیر ہوگئی۔ کچھ عرصے بعد یہ عقدہ کھلا کہ وہ ماہ پیکر تو راجہ کے بھائی کی کنیز ہے۔ بھائی کو معلوم ہوا تو اس نے یہ کنیز راجا کو بھجوادی۔ اسے پاکر راجا دوبارہ زندہ ہوگیا۔ راجہ چیری سے اظہارِ محبت کرتا اور وہ اس سے اظہارِ نفرت کرتی۔ ایک دن راجا نے اس کا سبب پوچھا تو اس نے کہا کہ اگر واقعی تمھیں مجھ سے محبت ہے تو ئ خبر مجھ کو رتن جوگی کی لادو۔ راجا رتن جوگی کی تلاش میں نکل کھڑا ہوا۔ چلتے چلتے راستے میں ایک دریا پڑا۔ وہاں ایک کشتی پڑی دیکھی۔ اس میں بیٹھ کر جب وہ طوفانی دریا پار کرنے لگا تو کشتی گرداب میں پھنس کر ڈوبنے لگی۔ جب پانی بھرنے لگا اور وہ زندگی سے مایوس ہوا تو وہ مسلمان ہوگیا اور دعا مانگی اور کشتی گرداب سے نکل کر کنارے آلگی۔ وہ بھوکا پیاسا وہاں اترا اور کھانے کی تلاش میں دامنِ کوہ تک گیا جہاں اسے ایک درویش ملا۔ درویش نے اسے کھانا کھلایا اور جب راجا نے اپنا دکھڑا سنایا تو درویش نے کہا کہ رتن جوگی تو چند دن پہلے تک یہیں اسی تکیے میں ٹھہرا ہوا تھا۔ وہ پھر آئے گا اور ابھی شہر گیا ہے۔ یا تو میں تمھیں وہاں بھیج دوں گا یا پھر اسے یہاں بلوالوں گا۔ یہیں جرأت نے یہ کہہ کر کہانی ختم کردی:

یہ کی اک داستاں تو ہم نے منظوم	بقیہ کو ابھی کرنا ہے مرقوم
بہ فضلِ حق اگر ہے زندگانی	کریں گے ختم ہم باقی کہانی

مثنوی کا اس طرح اچانک ختم ہوجانا ایک عجیب سی بات ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ بھی کوئی سچا واقعہ تھا جو ابھی یہیں تک پہنچا تھا اور جب آگے بڑھے گا تو مثنوی پھر سے شروع ہوجائے گی جیسا کہ جرأت محولہ بالا اشعار میں بتاتے ہیں۔ ڈاکٹر اقتدا حسن نے لکھا ہے کہ پنجاب یونیورسٹی کے قلمی نسخے میں اس مثنوی کا عنوان یہ ہے:

> ''مثنوی مشتمل قصہ فرضی راجائے باتمیزے و عاشق شدن بر چیری یعنی کنیزے (کذا) متضمن داستانِ راجہ جھاؤلعل بہادر نائب آصف الدولہ بہادر مغفور کہ بواسطہ عنادِ چیری از لکھنؤ جلاوطن شد (کذا) وازانجا کہ معاودت راجہ موصوف بازبہ دیار ہمیشہ بہار لکھنؤ صورت نہ بست۔ مثنوی ہم بہ اختتام نہ پیوست''[۸۹]

اس سے معلوم ہوا کہ راجہ سے مراد راجہ جھاؤلعل، نائب آصف الدولہ ہے اور چیری سے مراد ریذیڈنٹ جارج فریڈرک چیری ہے۔ مثنوی کے نامکمل ہونے کی وجہ یہ ہے کہ جارج فریڈرک چیری نے، جس کا تبادلہ راجہ جھاؤلعل کے کہنے پر آصف الدولہ نے لکھنؤ سے بنارس کرادیا تھا، راجہ کو گورنر جنرل سے معزول کراکے پٹنہ میں جلاوطن کرادیا، جہاں سے راجہ جھاؤلعل پھر کبھی لکھنؤ واپس نہیں آئے اور وہیں ۱۲۳۰ھ ۱۸۱۵ء میں انتقال کیا۔ مرتے وقت راجہ نے وصیت کی تھی کہ مسلمانوں کی طرح تجہیز و تکفین کرکے اس کی تدفین کی جائے۔ کنیز کے لیے لفظ چیری کا استعمال، قصہ میں راجہ کا مسلمان ہوجانا، رتن جوگی کی خبر ملنے کے بعد بھی راجہ کا واپس نہ آنا اور قصہ کا ادھورا رہ جانا اس بات کا اشارہ ہے کہ جرأت نے اس قصے کو علامتی انداز میں اس طور سے بیان کیا ہے کہ سننے پڑھنے والے اسے سمجھ لیں اور چیری کی زیادتی

سے جواس نے بے وجہ راجہ کو رتن جوگی کی تلاش میں بھیجا نفرت کرنے لگیں۔ افتدا حسن نے لکھا ہے کہ ''شاید راجہ کا علامتی سفر راجہ (جھاؤمل) کی جلاوطنی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ سفر کی مشکلات ان تکالیف ونشیب وفراز کا اشارہ ہیں جو راجہ نے اٹھائیں اور درویش کی بات کہ وہ رتن جوگی کے پاس اسے بھیج دے گا یا وہ اسے یہیں بلوا دے گا، صرف طفل تسلی تھی، جو کبھی پوری نہیں ہوئی'' [۹۰] اسی لیے یہ کہانی ادھوری رہی۔ آصف الدولہ کے کہنے پر انگریز ریذیڈنٹ چیری کا تبادلہ اس دور کے لیے کوئی معمولی واقعہ نہیں تھا اور ۱۲۱۳ھ/ ۱۷۹۹ء میں نواب وزیر علی خاں کے ہاتھوں اس کا قتل جس کا پتا جرأت کے ان دو قطعات سے بھی چلتا ہے جو ''تاریخ مقید شدن نواب وزیر علی خاں (۱۲۱۲ھ)'' اور ''تاریخ رفتن وزیر علی خاں از بنارس بعد کشتن چیری صاحب (۱۲۱۳ھ)'' کے زیر عنوان ''کلیات'' [۹۱] میں درج ہیں، کوئی غیر اہم بات نہیں تھی۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ جرأت کی ''مثنوی راجہ وچیری'' اپنے دور میں یقیناً مقبول ہوئی ہوگی۔ آج بھی اس کی تاریخی اہمیت ہے لیکن مثنوی کی حیثیت سے یہ بہت معمولی مثنوی ہے۔

تیسری مثنوی ''کارستانِ الفت'' میں صرف اتنا قصہ بیان ہوا ہے کہ ایک نوجوان ایک پردہ نشین پر عاشق ہو جاتا ہے۔ وہ دونوں ایک دوسرے سے ملتے ہیں لیکن اچانک اس کا آنا جانا بند ہو جاتا ہے۔ نوجوان کی حالت غیر ہو جاتی ہے۔ محبوبہ اسے بھول جاتی ہے۔ جرأت نے نوجوان کی حالتِ زار اور محبوبہ کی بے وفائی کی تصویر اتاری ہے۔ جرأت کا محبوب موضوع ''سراپا'' اور ''فراقیہ حالت'' اس مثنوی میں بھی بیان کی گئی ہے۔ جرأت حقیقی واقعات پر مثنوی لکھتے ہیں۔ مثنوی کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ نواب احمد علی خاں شمس الدولہ نے مثنوی کے آخر میں جن کی مدح کی گئی ہے، یہ واقعہ سنایا تھا جسے جرأت نے ان کی فرمائش پر نظم کر دیا تھا:

یہ کہوایا ہے الفت کا فسانا　　　رہے تا یادگار ایک زمانہ

یہ مثنوی بھی بحیثیت مثنوی کمزور و بے اثر ہے۔

ان کی چوتھی عشقیہ مثنوی ''شعلۂ شوق'' میں کوئی قصہ نہیں ہے۔ جرأت نے پہلے اس دنیا میں گردشِ چرخ سے پیدا ہونے والے مصائب وآلام کا بیان کیا ہے۔ پھر اس عاشق کا ذکر کیا ہے جو اپنے محبوب سے جدا ہو گیا تھا اور درد دوری سے مرنے کے قریب پہنچ گیا تھا، اس کے بعد اس عاشقِ زار کی حالت ہجر کو طرح طرح سے بیان کیا ہے۔ سراپا اور فراق وہجر کا بیان جرأت کے محبوب موضوعات ہیں جو یہاں بھی نظر آتے ہیں۔ اسی حالتِ زار اور آزار سخت کی حالت کا بیان ہی جرأت کے لیے افسانۂ پر درد ہے۔ مثنوی اسی حالت کے بیان کے ساتھ اس دعائیہ شعر پر ختم ہو جاتی ہے ع: بفضلِ خدا کچھ ایسا ہو طور

کہ معشوق و عاشق رہیں ایک جا　　　نہ ہو ویں جدا پر نہ ہو ویں جدا

مثنوی کے آخر میں نواب عالم پناہ کی مدح میں (۳۰) شعر آئے ہیں اور آخری شعر میں مدعا بیان کیا گیا ہے:

پسند آئے گر کوئی بھی اس کی بات　　　تو ہو فکرِ دنیا سے مجھ کو نجات

یہ مثنوی بھی بے کیف ہے۔ فراق وہجر اور دوری وجدائی کے بار بار اظہار سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ خود جرأت کی ایک مستقل کیفیت تھی۔

جرأت کے اس شدید احساسِ دوری کی روشنی میں اگر ان چار منظوم مکاتیب کو پڑھا جائے جو انھوں نے اپنے محبوبوں کے نام لکھے ہیں تو ان میں بھی یہی کیفیتِ فراق، یہی احساسِ دوری وجدائی موضوعِ سخن ہیں۔

جرأت کی تین وصفیہ مثنویوں میں سے ایک ''در توصیف کوٹھی نواب سعادت علی خاں'' ہے جسے موصوف نے اپنی تخت نشینی (۳؍شعبان ۱۲۱۲ھ/ ۲۱ جنوری ۱۷۹۸ء) کے بعد تعمیر کرایا تھا۔اور''فرح بخش'' نام رکھا تھا۔جرأت نے اس کوٹھی کے ہر پہلو کی اس طرح توصیف کی ہے کہ مثنوی پڑھ کر اسے دیکھنے کا اشتیاق پیدا ہوتا ہے۔اس مثنوی کا مقابلہ اگر میر حسن کی مثنوی ''در وصفِ قصرِ جواہر''۱۱۹۹ھ/ ۵۔۱۷۸۴ء سے کیا جائے جو نواب بہو بیگم کے ناظر جواہر علی خاں کے فیض آباد میں تعمیر ہونے والے محل کی تعریف میں لکھا گیا ہے،تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ میر حسن کا دل اس مثنوی میں شامل نہیں ہے جب کہ جرأت نے یہ مثنوی دل سے کہی ہے اور زورِ بیان و شاعرانہ مبالغے نے اسے پر اثر بنا دیا ہے لیکن یہ صورت ''مثنوی در توصیف قلیان'' میں نہیں ملتی۔محمد شاہ رنگیلے نے ذکی نامی شاعر سے ایک ''مثنوی در تعریف حقہ و تماکو'' لکھنے کی فرمائش کی تھی جسے بعد میں شاہ حاتم نے لکھ کر پیش کیا تھا شاہ حاتم کی اس مثنوی کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ان کا دل اس مثنوی میں شامل ہے جب کہ جرأت کی یہ مثنوی سرسری ہونے کا احساس دلاتی ہے۔''مثنوی سراپائے محبوب'' سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی نواب اکسیر اعظم کی فرمائش پر ان کی کسی خاص محبوبہ کے''سراپا'' کو بیان کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔اس سراپا میں ایسی واقعیت ہے کہ ایک زندہ حسن اور اس کے زندہ جسم کا احساس ہوتا ہے۔

جرأت نے (۱۷) ہجویہ مثنویاں بھی لکھیں جن کی تفصیل ہم اوپر درج کر آئے ہیں۔

ان ہجویہ مثنویوں میں اگر جرأت کے (۵) مخمس یعنی''شہر آشوب''،''در ہجو شاعراں بالخصوص ظہور اللہ خاں نوا''،''در ہجو کریلا نقال (۱)''،''در ہجو آغا جان سوداگر''،''چیپٹی نامہ''اور دو مسدس یعنی ''در ہجو علتِ کونی گری''،اور چیپٹی نامہ (مسدس) اور شامل کر لیے جائیں تو ہجویات کی تعداد (۲۴) ہو جاتی ہے۔جرأت کی ان تمام ہجویات کو سامنے رکھ کر ان کی درجہ بندی کی جائے تو ان میں ایک قسم تو وہ ہے جس میں مختلف وبائی بیماریوں مثلاً خارش،چیچک،نزلہ و زکام کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔دوسری قسم کی وہ ہجویں ہیں جن میں موسم گرما،سرما،برسات وغیرہ کی شدت و سختی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔تیسری قسم کی وہ ہجویں ہیں جن میں قابلِ نفرت افراد مثلاً بخیل و ممسک اور چوروں وغیرہ کو ہدفِ ملامت بنایا ہے۔انھیں میں ہجو شاعر ظہور اللہ خاں نوا،ہجو کریلا نقال،ہجو آغا جان سوداگر،ہجو نواب کریم اللہ خان،مکتوب بنام میر حیدر،ہجو منشی مرزا سلیمان شکوہ اور ان پانچ نقلیات کو بھی یہاں شامل کر لینا چاہیے جو نقل پیر مرد۔نقلِ زن فاحشہ،نقل شخصِ احمق وغیرہ کے عنوان سے کلیات میں ملتی ہیں۔چوتھی قسم ان ہجووں پر مشتمل ہے جن میں کسی میلان مثلاً''امرد پرستی''اور''چپٹی''کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔

پہلی قسم کی ہجویات میں وبائی بیماریوں کو ہدفِ ملامت بنا کر معاشرے کے مختلف افراد اور طبقوں پر ان کے اثرات کو اس طرح بیان کیا ہے کہ اس صورتِ حال پر ہنسنے کو جی چاہتا ہے۔بیماری میں مبتلا شخص بھی ان ہجووں کو پڑھے تو اسے بھی اپنے مرض کی نوعیت پر بے ساختہ ہنسی آجائے۔ان ہجووں میں شاعرانہ تخیل،اندازِ بیان اور رعایت لفظی نے لطف و مزہ شامل کر دیا ہے۔ان سب ہجویات کا انداز بیانیہ ہے جن پر ہجو سے زیادہ طنز و مزاح کا رنگ غالب ہے۔

دوسری قسم کی ہجویات کا انداز بھی بیانیہ ہے جن میں شدتِ موسم کو موضوعِ ہجو بنایا گیا ہے۔یہاں بھی ہجو سے زیادہ لطفِ بیان نے طنز و مزاح کے رنگ کو نمایاں کر دیا ہے،ساتھ ہی رعایت لفظی نے شاعرانہ اثر کو بڑھا دیا ہے مثلاً شدتِ سرما کے یہ چند اشعار دیکھیے:

ہے اوس کے پڑنے کی یہی بات — لگتی ہے جو ٹھنڈ روتی ہے رات
چھوٹا جو دن ان دنوں ہوا ہے — جاڑے کے سبب سکڑ گیا ہے
جاڑے سے جو ہے وہ بے قرار اب — کیا دانت نکالے ہے انار اب
کیا کھائیں کہ ہے وہ اب ٹھنڈ کھاتی — لپٹی ہے روئی میں وہ ناشپاتی
سردی سے نہ چین اس نے پایا — بھٹے نے سمور کو لگایا
دیکھیں جو وہ توڑ نانِ گرم آہ — منھ سے روٹی کے نکلے ہے بھاپ

یہی انداز ''در ہجوِ شدت گرما'' اور ''در ہجو شدت باراں'' میں ملتا ہے:

شدتِ گرما: بس کہ ہر دل میں ہے طپش کا مقام — نہیں بجلی سے کوئی خالی آم
شدتِ باراں: کرے دلہن سوکن کی مہمانی — ہوئی جاتی ہے شرم سے پانی

لطفِ بیان ہی ان ہجویات کا رنگِ اظہار ہے۔ یہاں بھی ہجویت سے زیادہ شاعرانہ اظہار اور رعایتِ لفظی کا مزہ ہے۔ رعایتِ لفظی کو اس طرح استعمال کرنے کا اثر واضح طور پر آئندہ دور کی مثنوی ''گلزار نسیم'' پر پڑا ہے۔ رعایت لفظی سے پیدا ہونے والا لطفِ بیان ہی جرأت کی ان ہجوؤں کو دلچسپ و پراثر بنا دیتا ہے۔

تیسری قسم کی ہجویات مختلف افراد سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان میں ہجو بخیل و ممسک اور چوروں سے متعلق تین ہجوؤں میں بھی ہجویت سے زیادہ طنز و مزاح کا پہلو غالب ہے۔ جیسا کہ ہم شروع میں لکھ آئے ہیں، جرأت کے مزاج و طبع میں حسد، کینہ، غصہ اور انتقامی جذبہ نہیں تھا اسی لیے ان کی ہجوؤں میں عام طور پر وہ شدت اور بخیے ادھیڑنے کی کیفیت نہیں ہے جو ہمیں سودا اور میر ضاحک کے ہاں ملتی ہے۔ وہ تو بس موجود صورت حال کو پرلطف و دلچسپ انداز میں مزے لے لے کر بیان کر دیتے ہیں حتیٰ ان کی اس ہجو میں بھی جس میں ظہور اللہ نوا کو ہدفِ ملامت بنایا ہے وہ شدتِ اظہار اور غصہ نہیں ہے جو خود نوا کی ہجو میں ملتا ہے لیکن جرأت کی ہجو میں مخالف کو ڈھانے اور ذلیل و خوار کرنے کی کوشش ضرور ملتی ہے۔ اس کا ٹیپ کا مصرع ع ''حضورِ بلبل بستان کرے نوا سنجی'' میں جرأت نے خود کو بلبل کہا ہے اور ظاہر ہے کہ بلبل کی نغمہ سرائی اور خوش نوائی کے سامنے دوسرے سب پرند ہیچ ہیں۔ اسی مصرع سے ساری ہجو کا مزاج بنا ہے۔ اس میں نوا کی طرح نہ فحش کلامی ہے اور نہ ابتذال لیکن مخالف کے بخیے اڑا دیے ہیں اور اس کی اصلیت کی زندہ تصویر سامنے لا کھڑی کی ہے۔ فنی اعتبار سے بھی یہ پراثر اور کامیاب ہجو ہے۔ اس ہجو کو اردو شاعری کی بہترین ہجویات میں سے ایک شمار کیا جا سکتا ہے۔ جرأت نے کریلا نقال کی تین ہجویں لکھی ہیں جن میں سے دو مخمس ہیں اور ایک نظم ہے۔ ان ہجویات کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ کریلا نقال نے جرأت کے جذبات کو سب سے زیادہ مجروح کیا اور اس کی ان بے ہودہ حرکتوں سے ان کی انا کو اتنی ٹھیس پہنچی کہ وہ غصے میں بھڑک اٹھے۔ ان ہجوؤں میں غصہ و شدتِ جذبات اس قدر ہے کہ جرأت کریلا نقال کی بیوی، بیٹی اور ماں کو بھی جعفر زٹلی کی طرح، پن کر رکھ دیتے ہیں۔ یہ ہجویں فحش ہونے کے باوجود زورِ کلام، شدتِ اظہار اور فنی لحاظ سے بھی قابل ذکر ہیں۔ کریلا نقال پہلے شجاع الدولہ کے دربار سے وابستہ تھا۔ ان کی وفات کے بعد آصف الدولہ کا درباری بھانڈ ہو گیا تھا۔ جرأت نے ۱۲۰۳ھ میں ایک نظم در ہجو چیچک لکھی جس میں یہ ایک شعر کریلا نقال کے بارے میں بھی ملتا ہے:

گئی نقالوں میں چیچک جو کھیلا — لگا اب بھانڈ کہلانے کریلا

اس شعر سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یا تو کریلا بھانڈ سے جرأت کا جھگڑا ۱۲۰۳ھ سے پہلے ہو چکا تھا اور یہ دونوں ہجویں اور ایک نقل اس سے پہلے کی ہیں یا پھر در ہجو چیچک میں اس شعر کو سن کر کریلا بھانڈ ناراض ہوا اور اس نے اپنے ہنر سے جرأت کو اتنا ذلیل وخوار کیا کہ جرأت نے اس کے خلاف تین ہجویں لکھیں اور اس کی ایسی کی تیسی کر دی۔

چوتھی قسم کی ہجویات میں دو ''چیپٹی نامے'' اور ''مت کونی گری'' شامل ہیں۔ چپٹی کی مت میں عورتیں اور کونی گری کی علت میں مرد مبتلا ہوتے ہیں۔ ان ہجویات میں انھیں ملتوں کو موضوع ہجو بنایا ہے۔ یہ ہجویں فحش ہونے کے باوجود اپنی نوعیت کی منفرد ہجویں ہیں۔

جرأت صبح جوانسان تھے۔ اسی مزاج کی وجہ سے ان ہجویات میں 'سودا کی طرح' کاٹ نہیں ہے بلکہ طنز و ظرافت کا پہلو نمایاں ہے لیکن جہاں ان کی انا شدت سے مجروح ہوئی وہاں ان کی ہجو میں تلوار کی سی کاٹ پیدا ہو گئی جس میں ہجوِ توا اور ہجو کریلا کو مثلاً پیش کیا جا سکتا ہے۔ ہجویات کی تعداد، رنگ اور مزاج، قوت بیان اور شعریت کے لحاظ سے بھی جرأت تاریخِ ہجویات میں قابلِ ذکر ہجو نگار ہیں۔

جرأت نے ۲۷۵ رباعیات اور چھوٹے بڑے ۴۹ قطعات بھی لکھے۔ رباعیات میں حمد، نعت، منقبت کے بعد فراق و انتظار، بے ثباتی دہر، عبرت اور پند و نصیحت، اضطراب و بے قراری، یادِ محبوب، واقعاتِ کربلا اور بیانِ حسن وغیرہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ایک رباعی میں انگریزوں کے ہاتھ میں اودھ کے اسیر امیر، وزیر کی حالتِ زار پر طنز کیا ہے۔ ایک رباعی میں شاہ کمال (صاحب مجمع الانتخاب) کی صحت کامل کے لیے دعا مانگی ہے۔ چار رباعیات میں مصطفےٰ خان (متوفی ۱۱۹۴ھ) کی تاریخِ وفات نکالی ہے۔ ان کے علاوہ وہ اپنے استاد جعفر علی حسرت (م ۱۲۰۶ھ) اور قائم چاند پوری (م ۱۲۰۸ھ) کی تاریخ وفات نکالی ہے۔ اپنے بیٹے غلام عباس کی ولادت (۱۲۰۱ھ) کی بھی تاریخ نکالی ہے۔ نو رباعیات دوہرا بند ہیں۔ یہ چھ مصرعوں پر مشتمل ہیں۔ چار مصرعوں کی بحر رباعی کی مخصوص بحر ہے اور آخری دو مصرعے دوہے کے 'وزن' میں ہیں۔ قطعات میں وہ قطعات بھی شامل ہیں جو عید، عیدِ قرباں، تہنیتِ خلعت و مسند نشینی کے موقع پر لکھے اور پیش کیے گئے ہیں۔ ۲۹ قطعات ایسے ہیں جن سے کسی خوشی یا غم کے واقعے کی تاریخ نکالی ہے۔ ان میں جعفر علی حسرت، عزیزن طوائف، خود جرأت کی والدۂ ماجدہ، نواب آصف الدولہ، شاہ چھتڑا، میر سوز، نواب محبت خاں محبت، وغیرہ کے قطعات وفت شامل ہیں۔ ان کے علاوہ دو قطعات وہ ہیں جن میں آصف الدولہ کے جانشین نواب وزیر علی خاں کے قید کیے جانے اور پھر ان کے ہاتھوں بنارس میں انگریز ریذیڈنٹ جارج فریڈرک چیری کے قتل کے قطعاتِ تاریخ بھی کہے ہیں جن سے علی الترتیب (قید) ۱۲۱۲ھ اور (قتل) ۱۲۱۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔ رباعیات و قطعات کی صنف شاعری میں بھی جرأت ایک قادر الکلام شاعر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔

جرأت نے ایک واسوخت (مسدس) بھی لکھا ہے جو (۲۶) بندوں پر مشتمل ہے یہ واسوخت اندوہ جدائی کے بیان سے شروع ہوتا ہے اور پھر بیانِ عشق کے بعد محبوب کے ظلم و ستم کا ذکر آتا ہے۔ اسے یہ بھی جتایا جاتا ہے کہ میری ہی وجہ سے تیرے حسن و جمال کا یہ شہرہ ہوا ہے۔ اس کے بعد یہ بیان کیا جاتا ہے کہ اچھا اب تو نے دوسروں کے بہکانے پر مجھ سے ہاتھ اٹھایا ہے تو میں بھی اب ایسے محبوب سے دل لگاؤں گا جو ناز بے جا سے دل کو آزردہ نہ کرے۔ اس کے بعد اس خیالی محبوب کا سراپا بیان کیا ہے۔ پھر محبوب سے کہتے ہیں کہ ع اس سے ہو گرمِ سخن تجھ کو جلاؤں ظالم۔ جرأت کی غزل اور مثنوی کی طرح اس واسوخت میں بھی احترامِ محبوب کا جذبہ موجود ہے۔ یہ ان کے مزاج کا حصہ ہے۔

اسی لیے اس واسوخت میں بھی گہرے طنز یا بے محابا جلی کٹی سنانے والا لہجہ نہیں ہے۔ جذباتِ ہجر و فراق اور سراپا نگاری جرأت کے دو محبوب موضوع ہیں۔ اس واسوخت میں بھی یہ دونوں موجود ہیں۔ جرأت کا یہ واسوخت اپنے حسنِ بیان، مربوط شاعری اور خارجیت و داخلیت کے امتزاج کی وجہ سے اردو واسوختوں کی تاریخ میں قابلِ ذکر واسوخت ہے۔

جرأت نے ۳۶ ''رباعیات پیش خوانی مجلس عزا'' کے علاوہ (۱۴) سلام، (۷) مراثی، ایک ایک تیجا، مہندی، نوحہ، فاتحہ بھی لکھے ہیں۔ مقدارِ کلام اور مبکی کیفیت و مرثیت کو دیکھتے ہوئے جرأت ان بہت سے مرثیہ گویوں سے کہیں بہتر ہیں جن کا ذکر تاریخ مرثیہ میں آتا ہے۔ جرأت کی رباعیات پیش خوانی میں وہ تمام موضوعات آگئے ہیں جو مجلسوں میں سنے اور پسند کیے جاتے ہیں ان موضوعات میں صلوات، تعزیت، ختم المرسلین، حضرت فاطمہؓ، حضرت علیؑ، امام حسن، امام حسین، حضرت علی اصغر، حضرت قاسم اور حضرت عباس علمدار شامل ہیں۔ مجلس میں چونکہ شہادت امام حسین کا واقعہ مرکزی حیثیت رکھتا ہے اس لیے اس موضوع پر (۲۱) رباعیاں ملتی ہیں۔ ان رباعیوں کی حیثیت اس تمہید کی ہے جو مرثیہ خوانی سے پہلے اٹھائی جاتی ہے۔ مجلس کی ضرورت کے لحاظ سے جرأت کے ''سلام'' بھی قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں ان موضوعات، کیفیات و واقعات کو بیان کیا ہے جن سے مجلس کے مذہبی تقاضے پورے ہوتے ہیں۔ ان میں ایسی موسیقی ہے کہ جو مخصوص لحن و سوز کے ساتھ پڑھے جانے کے لیے لفظوں کی ترتیب سے پیدا کی گئی ہے۔ عبدالحلیم شرر نے لکھا ہے کہ سوز خوانی کی ابتدا خواجہ حسن کی مرہونِ منت ہے جنھوں نے پُرسوز لحن میں مخصوص دھنیں ترتیب دیں۔ خواجہ حسن جرأت کے بہت قریبی و محترم دوست تھے اور جرأت کی مثنوی ''خواجہ حسن و بخشی طوائف'' میں انھیں کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔ زبان و بیان اور زورِ کلام کے اعتبار سے ان سلاموں میں آج بھی تازگی محسوس ہوتی ہے۔ ان میں شاعرانہ حسن بھی ہے اور تخیل کی پرواز و لطافت بھی۔ جرأت کا ''نوحہ'' اپنی چھوٹی بحر، موسیقیت اور مبکی اثر کے اعتبار سے قابلِ ذکر ہے۔

جرأت کے سات مرثیوں میں سے دو مرثیے ''مربع'' ہیں اور باقی پانچ مرثیے ''مسدس'' ہیں۔ جرأت نے مسدس کو اختیار کر کے اس بات کا مزید احساس دلایا کہ مسدس مرثیے کے لیے زیادہ موزوں ہیئت ہے۔ ان مرثیوں میں واقعاتِ کربلا اور شہادت امام حسین کے واقعہ کو پراثر انداز میں اس طور سے بیان کیا ہے کہ اہلِ مجلس کے آنسو نکل پڑیں۔ ہر مرثیے کا موضوع الگ ہے: ایک مرثیے کا موضوع کربلا میں امام حسین کی آمد ہے جس میں ان کی حالتِ زار کو بیان کیا ہے۔ ایک مرثیے میں حضرت عباس کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ایک مرثیے میں حضرت اصغر کی پیاس اور ان کے حلق میں تیر کے پیوست ہو جانے کو موضوع بنایا ہے۔ ایک مرثیے میں شہادت امام حسین کے بعد عورتوں، بچوں، عابدِ بیمار اور روح فرسا صورتِ حال کو بیان کیا ہے۔ ایک مرثیے میں شہادت کے بعد شہیدوں کی لاشوں اور حضرت فاطمہ کی جنت سے آمد کو پُر درد انداز میں بیان کیا ہے۔ ان مرثیوں میں کم و بیش وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ایک اچھے مرثیے میں ہوتی ہیں۔ ان مرثیوں کے زبان و بیان، موضوع کا ارتقاء، واقعات کا ربط، بحر کا انتخاب، تسلسلِ بیان، پیاس اور گرمی کا بیان، جذبات کی تصویر کشی، غم و اندوہ کی فضا، گریہ و زاری کا ماحول، میدانِ جنگ کی حالت، امام حسین اور ان کے خاندان کی حالتِ زار، حضرت اصغر کی شہادت، حضرت عباس کی دلیری کے واقعات اس طور پر بیان میں آئے ہیں کہ جرأت کے ان مرثیوں کو تاریخ مرثیہ گوئی میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ سودا نے مرثیے میں ''تشبیب'' کو شامل کیا تھا جو آئندہ دور میں ''چہرہ'' کہلائی۔ جرأت کے ہاں تشبیب نہیں ہے لیکن دل سوزی، دردمندی اور مبکی اثر سودا

سے کہیں زیادہ ہے۔

(۴)

جرأت کی زبان وہی ہے جو آج ہم بولتے ہیں۔ جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں آبرو ناجی کے دور کی زبان میر، سودا اور درد کے ہاں جدید زبان سے قریب ضرور آ گئی تھی لیکن دورِ آبرو کے اثرات کچھ نہ کچھ باقی تھے۔ جرأت کے دور میں زبان اور صاف ہو جاتی ہے اور پرانے اثرات چند الفاظ اور روزمرہ کی صورت میں باقی رہ جاتے ہیں جو آگے چل کر ناسخ کے دور میں چھن کر صاف ہو جاتے ہیں۔ چھننے کا عمل، جو ردِ عمل کی تحریک کے زیرِ اثر شروع ہوا تھا، جرأت کے کلام میں بھی جاری رہتا ہے۔ جرأت سلیقے اور احتیاط سے لفظوں کو استعمال کرتے ہیں۔ وہ اسی زبان کو استعمال کرتے ہیں جو وہ خود بولتے ہیں یا اس دور کے خواص بولتے ہیں۔ میر اپنے پیچیدہ و تہ دار تجربے کو بیان کرنے کے لیے زبان و بیان میں بھی تجربے کرتے ہیں لیکن جرأت کو اس قسم کے تجربے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔ ان کا تجربہ تو سیدھا سادا ہے جسے عام زبان میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ جرأت کا زبان کے ساتھ تخلیقی رشتہ یہ ہے کہ وہ عام معاملات کو مروجہ معیاری زبان میں قادر الکلامی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں اور اسی لیے وہ آج کی زبان سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہے۔ ہم یہاں صرف اس اختلافِ زبان کو بیان کریں گے جو جرأت کی زبان اور آج کی زبان میں پایا جاتا ہے۔

(۱) جرأت نے یہ الفاظ، جو میر و سودا کے ہاں تو ملتے ہیں لیکن دورِ ناسخ میں متروک ہو جاتے ہیں، اپنے کلام میں استعمال کیے ہیں:

سمرن۔ سنمکھ۔ پریکھا۔ تس۔ نت۔ اُچرج۔ سہتا۔ منڈچرے، واچھڑے۔ نپٹ۔

(۲) جرأت نے زیادہ تر ''کبھو'' استعمال کیا ہے لیکن لفظ ''کبھی'' بھی انھوں نے استعمال کیا ہے۔ میر کے آخری دیوان میں ''کبھی'' کا استعمال نظر آنے لگتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جرأت کی زندگی ہی میں ''کبھو'' متروک ہو رہا تھا اور ''کبھی'' اس کی جگہ لے رہا تھا۔

کبھو: چنچل سا یہ کون رُوبرو ہے — دل بر میں کبھو نہیں کبھو ہے

کبھی: ''کبھی رونا، کبھی ہنسنا، کبھی بکنا، کبھی چپ''

(۳) آج اردو زبان میں لفظ ''چنگا'' مفرد استعمال نہیں ہوتا بلکہ اس کی مرکب شکل ''بھلا چنگا'' استعمال ہوتی ہے۔ جرأت کے ہاں یہ مفرد صورت میں استعمال ہوا ہے مثلاً چنگا جو، ؏ کے تیرا بیمار گھر سے نکلا۔ ؏ : چنگا نہیں ہوتا ہے یہ بیمار کریں کیا: ؏ پھوڑا یہ اپنے دل کا نہ چنگا ہوا کبھی۔ چنگا کو مفرد صورت میں ہمیں اب پھر اختیار کر لینا چاہیے تاکہ پنجابی زبان سے مزید قربت حاصل ہو سکے۔

(۴) اب چند مثالیں ایسے الفاظ کی دیکھیے جو بعد میں متروک ہو جاتی ہیں اور آج بھی متروک ہیں لیکن جرأت کے ہاں استعمال ہوئی ہیں مثلاً

وار پار: ہمیشہ تیر کلیجے کے وار پار رہا

بھر نظر: سودا اور ان کے دور میں عام طور پر ملتا ہے، جرأت بھی اسے استعمال کرتے ہیں۔

؏ : کہ اپنے سے تو اس کو بھر نظر دیکھا نہیں جاتا

ع: بھلا بھر نظر کیوں کر رخ دلدار دیکھیں ہم

پرتوا: دیکھا ہے اس میں ہم نے پرتوا خدا کا

چپکی: لگ گئی ایسی ہی چپکی ترے عاشق کو کہ بس

ع: گریباں چاک کیوں گل ہے لگے غنچے کو کیوں چپکی

کتیں (کے تئیں) ع: رہنے کتیں بنائے تھے گھر بار کوہ و دشت

چھڑکاب (چھڑکاؤ) ع: خوں بستۂ فتراک کا چھڑکاب کرے ہے

ع: یہ دیدۂ گریاں نہیں چھڑکاب کی خاطر

ڈرپوکیے (ڈرپوک) ع: کسی ڈرپوکیے کو جیسے مار آئے نظر

گڑول: ع: جا آسماں پہ آگ یہ کس نے گڑول دی

دڑکوں: روٹھے اس شوخ ستم گر سے تو اس نے ہم کو

ان دڑکوں سے منایا ہے کہ جی جانے ہے

اوداہٹ: بولا جو کوئی لعل پہ دیکھی نہ اوداہٹ

ڈھنکی (ڈھکی): ''ن غنہ'' کے ساتھ استعمال ہوا ہے ع :جو ڈھنکی ہے چیز اس کے بھید بھی کھلوائے ہے

گنبذ: ہر جگہ 'ذ' کے ساتھ استعمال ہوا ہے ع :اک چھوٹے سے گنبذ میں دھواں جیسے کہ بھر جائے

پھیر (پھر): ع: تکلیف سخن گوئی کی دی پھیر کس نے

ڈرانی (ڈراونی) ع: کیا رات بلا ہجر کی یا رب ہے ڈرانی

زور (عجیب، عجب، بے حد) میر درد کے ہاں بھی یہ استعمال ملتا ہے۔ جرأت کے ہاں بھی کئی جگہ استعمال ہوا ہے۔ مثلاً چاہ میں اپنی زور اثر دیکھا''۔ ''زور دل نے مکان پایا ہے''

''زور ہی لذت ہمیں تو دی ترے اشعار نے

(۵) چند الفاظ جو آج مونث بولے جاتے ہیں جرأت کے ہاں اس دور کے مطابق مذکر آئے ہیں مثلاً

سوچ: ع: رہ رہ کر اس کے جانے سے آتا ہے یہی سوچ

ع: سو طرح کا سوچ اپنے دل میں اس دم آئے ہے

رہ گذر. ع: آیا نظر جو دور سے وہ رہ گزر ہمیں

مرگ: ع: اے مرگ تو اس غم سے چھڑائے گا تو پھر ہم

جان. ع: تڑپھے جوں خشکی میں مچھلی اس طرح عاشق کا جان

(۶) ہائے مخلوط (ھ) کا استعمال قدیم اردو میں کثرت سے ملتا ہے۔ جیسے جیسے اردو لہجے میں نرمی، گھلاوٹ، شائستگی آتی گئی، ایک لفظ میں ہائے مخلوط کا دوہرا استعمال کم ہوتا گیا۔ میر اور سودا کے ہاں بھی ملتا ہے۔ جرأت کے ہاں بھی ''ھ'' کا دوہرا استعمال ملتا ہے مثلاً

تڑپھیں (تڑپیں) ع: درد دوری سے کہاں تک تڑپھیں

ہونٹھ (ہونٹ): ع: کہ لگا دیجیے ہونٹھ اپنے، ترے گال سے خوب

ع: دے کچھ ہونٹھوں سے مجھ کو پھر یہ ہونٹھوں میں کہا

جھوٹھی (جھوٹی) ع: چلو کھاؤ نہ بس جھوٹھی قسم تم

ع: کیوں نہ پھر وصل کے وعدے کرے جھوٹھے وہ آنکھ

ہٹھ (ہٹ): ع: اس ہٹھ پہ وہ ہٹ بیٹھے کہ گھر جائیں گے اب ہم

ع: اپنی ہٹھ تو رکھ چکے لو اب تو ہٹ کے سویئے

(۷) فارسی حرف کا استعمال شاہ حاتم کے دور میں، جیسا کہ ''دیوانِ زادہ'' کے دیباچے میں لکھا ہے، متروک کر دیا گیا تھا لیکن میر و سودا نے اسے استعمال کیا ہے۔ یہی استعمال ہمیں جرأت کے ہاں بھی ملتا ہے مثلاً

''بہ'' کا استعمال ع: اک دست ہے بہ دل، بہ گریباں ہے دوسرا

ع: بہ آزار محبت نے گرایا تھا کہ اے جرأت

ع: پس از مردن بہ دُزدیدہ نگہ وہ دیکھ ہنستا ہے

ب نہیں تل دھرنے کی جا گہ جو بہ افزونی حسن
دیکھا شب اس کو تو اک خال بہ خسار نہ تھا

''از'' کا استعمال: ع: کر دیا رنگیں بہ از گل پاؤں کا ہر آبلہ

ع: یہ کسی کی اب بغیر از اس کے بد ذاتی نہیں

ع: مجنوں پہ بغیر از کہے لیلیٰ کا ارادہ

(۸) دکنی اردو میں علامتِ فاعلی ''نے'' کا استعمال بہت کم ملتا ہے۔ شمال میں یہ شروع سے ملتا ہے لیکن ضرورتِ شعری کے مطابق حذف بھی کر دیا جاتا ہے۔ علامت فاعلی ''نے'' ذیل کے مصرع میں موجود ہے:

ع: بارے کچھ جذبۂ دل نے تو اثر اس کو کیا

لیکن ذیل کی مثالوں میں محذوف کر دیا گیا ہے:

ع: لاکھ باتیں کہیں میں اس سے، یہ یار و واللہ

ع: نہ ذرا بھی میں دوپٹہ سبب حجاب الٹا

ع: خوبی جسے میں اپنے سنائی نصیب کی

(۹) ہندی الاصل الفاظ کو فارسی و عربی لفظوں سے وعطف یا اضافت سے ملانے کا رواج قدیم اردو میں عام تھا۔ اٹھارویں صدی میں بھی یہ استعمال میر سودا، درد قائم وغیرہ کے ہاں ملتا ہے۔ جرأت کے ہاں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ آگے چل کر ناسخ کے دور میں اسے ترک کر دیا جاتا ہے۔ جرأت کے کلام سے یہ چند مثالیں دیکھیے:

وعطف کی مثالیں: ع: دوانہ ہے و لیکن بات کہتا ہے ٹھکانے کی

ع: آئی بہار گل اور جاتی رہی ولیکن

ع: آپس میں ان کے تو بہت اخلاص و پیار ہے

اضافت کی مثال: ع: پھر پھر کے سر تصدقِ جاناں ہوں شکل چتر

(۱۰) جرأت لفظوں کی جمع اسی طرح بناتے ہیں جیسے آج بنائی جاتی ہے لیکن چند غریب صورتیں بھی ملتی

ہیں۔ کبھی کبھی جرأت جمع فاعل کے ساتھ فعل بھی جمع لاتے ہیں مثلاً

ع: خود بخود کس کس مزے سے ہم نے چھڑیاں کھالیاں

ع: کاٹتے ہیں رو ہی رو ساون کی راتیں کالیاں

ع: اس کے مکھڑے کی بلائیں صبح تک کیا کیا لیاں

ع: تکیاں جو ہم پہ یار کی نظریں تو ہم نے بس

ایسی مثالیں بھی جرأت کے کلام میں ملتی ہیں جہاں قدیم اور جدید دونوں استعمال ایک ساتھ آئے ہیں مثلاً

ابرِ مژگاں سے مرے لوہو کی بوندیں جھڑنیاں
دیکھ لو یہ ہیں بہ رنگِ نو پھہاریں پڑنیاں

ع: خوب نہیں سوتوں کے سینوں پہ یہ میخیں گڑنیاں

ع: ناز و ادا کی چالیں طرزیں ستمگری کی

جمع کا یہ استعمال بھی ملتا ہے:

ع: ہم بھی سمجھ گئے یہ ہنسیاں گمان پر ہیں

جمع کی جمع بنانے کی مثالیں:

سودا نے جیسا کہ ہم جلد دوم میں سودا کے ذیل میں لکھ آئے ہیں، شعرا کی جمع شعراؤں بنائی ہے:

ع: شعراؤں میں ہیں جو صدر نشین۔ جرأت کے ہاں بھی اس کی مثال ملتی ہے جہاں انھوں نے اشعار کی جمع اشعاروں بنائی ہے:

ع: شغل بہلانے کو دل کے میرے اشعاروں کا ہے

(۱۱) جرأت کے ہاں مفرد و مرکب مصادر بنانے کا رجحان بھی ملتا ہے مثلاً

مکڑانا: ع: بس جی بس مجھ سے نہ مکڑایئے گا

بحثانا: ع: اٹھ چلے غیر کو اور مجھ کو جو بحثا کر

ٹالا دینا: ع: گرچہ ٹالا دے کے خفت اس نے در سے بارہا

ٹال دینا: ع: یاں سے انھیں تو ٹال بتاؤ کسی طرح

اڑا پڑنا: ع: سیرِ گلشن کو مرا جی ہی اڑا پڑتا ہے

لوانا: ع: کسی سے کھڑا کوئی پیار سے جو بلائیں اپنی لوائے ہے

پر لینا: ع: اور جو لیتا ہے تو مقراضِ سے پر لیتا ہے

پنہانا: ع: جامہ ترے وحشی کو کسی نے جو پنہایا

(۱۲) فعل، عطف حرف وغیرہ کے چند اور استعمال، جواب متروک ہیں اور جرأت کے ہاں ملتے ہیں:

دن بہ دن (بجائے روز بروز): اٹھتی جوانی جو ہے تو دن بہ دن اور ہی عالم ہے کچھ اس گات کا

کس پاس (کس کے پاس): ع: خدا جانے کہ تو کس پاس جا کر بیٹھ رہتا ہے

تم پاس (تمھارے پاس) ع: کیوں کہ تم پاس سے ہم جائیں بھلا اور کہیں

غیر پاس (غیر کے پاس): ع: کہا ہے میں نے تجھے کب کہ غیر پاس نہ بیٹھ

سج بنا (سجا بنا، سج بن کر): ع: جب کہیں سج بنا وہ جاتا ہے

اسے (اس سے): ع: کیا بات اسے پھر کسی انساں نے لگائی

کہ کی (کی۔ کر کے): ع: صبح فرقت شام تو جوں توں کہ کی، پر ہے یہ سوچ

ہے گا (اب صرف ''ہے'' استعمال ہوتا ہے) ع: ہمارا شعر ہے گا بادۂ وحدت کا پیانا

ہیں گے (اب صرف ہیں استعمال ہوتا ہے) ع: جیسے ہم بزم میں دلدار کی ہیں گے مسرور

جاوے۔ آوے (جائے۔ آئے) ~: بن دیکھے اس کے جاوے رنج وعذاب کیوں کر
وہ خواب میں تو آوے پر آوے خواب کیوں کر

کروں ہوں (کرتا ہوں): ع: منت کروں ہوں بزم میں اس کی جو سب کے ساتھ

جریمانہ (جرمانہ): ع: جان بھی دینی پڑی الٹی جریمانہ ہمیں

(۱۳) امالہ کی چند مثالیں:

اٹاوے (شہر کا نام اٹاوہ ہے): ع: اٹاوے کو گئے ہمراہ نواب

ضلعے (ضلع): مشہور جوانی میں ہو وہ کیوں نہ جگت باز
میلانِ طبیعت تھا لڑکپن سے ضلعے پر

نامے: ع: نامے پہ نامے کتنے ہی لکھوائے جائے ہے

(۱۴) جرأت کے ہاں اشباہ کا استعمال بہت ہے مثلاً قافیے میں دیوانا، پیانہ، کاشانا، بیگانا، خانا، آشیانا، فسانا، زمانہ، تازیانہ، خزانا، شانا، دوانا۔ عاشقانا۔ منصوبا، حتیٰ کہ قافیے کے علاوہ اکثر بیچ میں بھی یہی صورت ملتی ہے جیسے

ع: سنے گر وہ فسانا کوئی بے درد

اس دور کی زبان کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ یہ دور اظہار و بیان کے نئے معیار کی تلاش میں ہے۔ اس نئے معیار کی تلاش کا اندازہ جہاں جرأت کے معاصرین انشا اللہ خاں انشا، غلام ہمدانی مصحفی اور سعادت یار خاں رنگیں کے کلام سے ہوتا ہے وہاں اور دوسرے چھوٹے شاعروں کی زبانِ شاعری سے بھی ہوتا ہے۔ اردو جملے کی ساخت، اپنی قوتِ اظہار کو نئی توانائی دینے کے لیے، نئی راہیں تلاش کر رہی ہے۔ انشا اس معیار کو نہ صرف شاعری کی زبان میں بلکہ اردو نثر میں بھی اپنے نئے تجربوں سے تلاش کرتے ہیں۔ اگلے صفحات میں ہم انشا اللہ خاں انشا کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] تاریخِ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۸۷۹۔۸۹۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۲] مثنوی ہشت گلزار، شاہ حسین حقیقت، ص ۱۰۶، مطبع مصطفائی لکھنؤ ۱۲۷۶ھ

[۳] (الف) گلشن سخن، مردان علی خان مبتلا لکھنوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۹۴، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۵ء

(ب) تذکرہ گلزار ابراہیم، علی ابراہیم خان خلیل، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۶۲، دائرۂ ادب، پٹنہ، سن ندارد۔

(ج) عام رسم تھی اور ہے کہ جب کسی کے ہاں اولاد نہیں ہوتی یا ہو کر مرجاتی ہے تو عورتیں تعویذ گنڈوں اور دعا کے لیے بزرگوں اور فقیروں کے پاس جاتی ہیں اور دعا کے لیے کہتی ہیں۔ بچے کی پیدائش کے بعد، برکتِ عمر کی خاطر، بچے کا نام بھی اسی بزرگ کے نام پر یا اس کی مناسبت سے رکھ دیتی ہیں۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ جرأت بھی کسی قلندر بزرگ کی دعا سے پیدا ہوئے اور اسی تعلق سے قلندر بخش ان کی عرفیت ٹھہری اور اصل نام خاندانی رواج کے مطابق یحیٰی امان رکھا گیا۔ جرأت کے والد کا نام بھی حافظ امان تھا۔

[۴] تاریخ محمدی، میرزا محمد معتمد خاں بدخشی دہلوی مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۱۰۶، شعبۂ تاریخ مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ، ۱۹۶۰ء

[۵] ایضاً، ص ۳۳

[۶] عمدۂ منتخبہ، میر محمد خان بہادر اعظم الدولہ سرور مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۱۹۲، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ء

[۷] (الف) تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۶۲۔۶۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء

(ب) مصحفی نے ''عقد ثریا'' میں منیر کے ترجمے میں لکھا ہے: ''حالا درکوچہ رائے مان در دارالخلافۂ شاہجہاں آباد فروکش''، مرتبہ عبدالحق، ص ۵۲، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ء

[۸] طبقاتِ سخن، مخطوطہ برلن جرمنی: شیخ غلام محی الدین مبتلا و عشق میرٹھی، ص ۵۸، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی

[۹] کلیات جرأت، مرتبہ اقتدا حسن، جلد دوم، ص ۱۹، مطبوعہ نیپلز، اطالیہ ۱۹۷۱ء

[۱۰] طبقاتِ سخن مبتلا و عشق میرٹھی، عکسی نقل مخطوطہ برلن (جرمنی) ص ۴۵۱

[۱۱] (الف) تذکرہ مسرت افزا۔ امر اللہ آبادی، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۵۴، پٹنہ

(ب) تذکرۂ شعرائے اردو، میر حسن مرتبہ حبیب الرحمٰن خان شروانی، ص ۴۵، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء

[۱۲] تذکرہ شعرائے ہندی، میر حسن مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۳۳۶، اردو پبلشر لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۱۳] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی، ص ۴۵، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۰ء

[۱۴] تذکرہ شعرائے ہندی، میر حسن، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، ص ۹۵ لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۱۵] دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۹، ہندوستان پریس رام پور ۱۹۴۳ء

[۱۶] دیکھیے مثنوی، ''درہجو شدت سرما'' کلیات جرأت، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، جلد دوم، ص ۱۱۹، نیپلز اطالیہ ۱۹۷۱ء

اس کے علاوہ ان کے مثنویوں: کارستانِ الفت، درہجو شدت گرما، درہجو بخیل، و مسک کے آخر میں بھی نواب احمد علی خان ابن نواب سعادت علی خاں کی مدح میں اشعار ملتے ہیں۔

[۱۷] روز روشن، محمد مظفر حسین صبا، ص ۱۶۶، کتب خانہ رازی، طہران ۱۳۴۳ھ

[۱۸] کلیات جرأت، محولہ بالا، دوم ص ۱۸۶، ۳۰۱

[۱۹] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۵ محولہ بالا

[۲۰] تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۶۳ محولہ بالا

[۲۱] گلشن ہند، مرزا علی لطف، ص ۹۱۔ دارالاشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶

[۲۲] طبقات الشعراء، قدرت اللہ شوق، ص ۳۰۲ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء

[۲۳] کلیات شاہ کمال (دیباچہ) مخطوطہ رضا لائبریری، رام پور، مطبوعہ سہ ماہی صحیفہ لاہور، شمارہ ۱۸، ص ۲۳، جنوری ۱۹۶۲ء

[۲۴] مجمع الانتخاب، شاہ کمال (دیباچہ) مرتبہ نثار احمد فاروقی (تین تذکرے) ص ۵۴، مکتبہ بُرہان، دہلی ۱۹۶۸ء

[۲۵] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۲۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۲۶] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۴، محولہ بالا

[۲۷] گلزار ابراہیم، علی ابراہیم خاں خلیل، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۶۲، دائرہ ادب پٹنہ، بہار

[۲۸] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۶۳، محولہ بالا

[۲۹] تذکرہ ہندی، ص ۱۲۱، محولہ بالا

[۳۰] واقعات اظفری، ص ۸۵ بحوالہ تذکرہ آزردہ مرتبہ ڈاکٹر مختار الدین احمد، ص ۸۱، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء

[۳۱] آبِ بقا، خواجہ محمد عبدالرؤف عشرت لکھنوی، ص ۱۹۴۔۱۹۵، لکھنؤ ۱۹۱۸ء

[۳۲] دیوانِ حقیقت (قلمی)، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی

[۳۳] دیوان ناسخ مخطوطہ قبل ۱۲۳۶ھ کتب خانہ راجہ صاحب محمود آباد بحوالہ تحقیقی نوادر، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۰۹، اردو پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۴ء

[۳۴] کلیات مصحفی، مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور۔

[۳۵] کلیات جسونت سنگھ پروانہ (قلمی)، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔ قطعہ یہ ہے:

جو کہ کرتا ہے فکر شعر و سخن — اس زمانہ میں وہ غنیمت ہے
کہ نہ اگلے سے لوگ ہیں باقی — نہ وہ مجلس ہے اور نہ صحبت ہے
اک سخن گو جو تھا قلندر بخش — نام جرأت ہے جس کی شہرت ہے
کر گیا کوچ اس مقام سے حیف — "آج منزل نشین حسرت ہے"

۱۲۲۴ھ

ہے یہ تاریخ اول اور ثانی — کہو "جنت نصیب جرأت ہے"

۱۲۲۴ھ

[۳۶] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و منشی کریم الدین، ص ۲۰۶، مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۴۸ء

[۳۷] ریاض الفصحا، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۲۶۲، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن، ۱۹۳۴ء

[۳۸] سخن شعرا، عبدالغفور نساخ، ص ۲۵۷، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴

[۳۹] کلیات جرأت (جلد دوم) ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۲۱۱، اور ص ۲۲۲۔ یونیورسٹی اورینٹل انسٹی ٹیوٹ نیپلز اطالیہ ۱۹۷۱ء

[۴۰] سخن شعرا، نساخ، ص ۴۲۹، محولہ بالا

[۴۱] کلیات جرأت (جلد دوم)، ص ۲۲۵، محولہ بالا

[۴۲] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۶۳، محولہ بالا

[۴۳] مجمع الانتخاب، شاہ کمال ص ۵۴، محولہ بالا شاہ کمال نے لکھا ہے ''بروزِ اصلاح کہ در ہفتہ دو روز مقرر بود یعنی روز چہار شنبہ و یکشنبہ کہ ہماں شاگردان مجتمع شدہ تصنیفاتِ خود می خوانند و اصلاح ہر یک می شد و فقیر ہم در ہر جلسہ غزلہائے خود اصلاح می کنانید''۔

[۴۴] ہشت گلزار، شاہ حسین حقیقت (قلمی) مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان۔ کراچی

[۴۵] دستور الفصاحت، احمد علی یکتا مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۹ محولہ بالا

[۴۶] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ میر محمد خاں بہادر سرور، مقدمہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۱۹۲، دہلی یونیورسٹی دہلی ۱۹۶۱ء

[۴۷] جلوۂ خضر (جلد اول) سید فرزند احمد صفیر بلگرامی ص ۱۳۵۔ ۱۳۸، مطبع نور الانوار، آرہ بہار ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۴ء

[۴۸] جرأت اور اس کی شاعری، کلب علی خاں فائق رامپوری، مطبوعہ سہ ماہی صحیفہ لاہور، ص ۵۵۔ ۶۳، لاہور اپریل ۱۹۶۲ء

[۴۹] کلیات جرأت، (جلد سوم)، مرتبہ اقتدا حسن، ص ۳۲۔ ۳۴، محولہ بالا

[۵۰] تذکرہ طبقات الشعرا، قدرت اللہ شوق مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۳۰۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء

[۵۱] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، محولہ بالا

[۵۲] دو تذکرے: مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۱۷۶۔ ۱۷۷، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ء

[۵۳] دستور الفصاحت، ص ۹۹، محولہ بالا

[۵۴] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۶۳، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۰ء

[۵۵] ایضاً

[۵۶] گلشن ہند، مرزا علی لطف، ص ۹۱، دار الاشاعت پنجاب، لاہور ۱۹۰۶ء

[۵۷] دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، ص ۹۹، محولہ بالا

[۵۸] عقد ثریا، مصحفی، دیکھیے ترجمہ بیتاب، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن، ۱۹۳۴ء

[۵۹] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۱۴۱، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن، ۱۹۳۳ء

[۶۰] دستور الفصاحت، احمد علی یکتا لکھنوی، ص ۹۴، محولا بالا

[۶۱] مصحفی اور جرأت، قاضی عبد الودود، ص ۴۱۔ ۵۰، مطبوعہ معاصر شمارہ ۲، پٹنہ بہار

[۶۲] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۲۵، محولہ بالا اور خوش معرکۂ زیبا جلد اول، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۸۴

[۶۳] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول ص ۲۸۷، محولہ بالا

[۶۴] تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۸۶، محولہ بالا

[۶۵] ایضاً

[۶۶] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول ص ۳۶۴، محولہ بالا

[۶۷] مجمع الفوائد، مصحفی (قلمی) ص ۳۴۲، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور۔ یہ کلیاتِ مصحفی میں شامل ہے

[۶۸] ''نوا فخر بدایواں بود زائر'' سے ۱۲۴۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ بحوالہ دستور الفصاحت: احمد علی یکتا، ص ۱۰۹، محولہ بالا۔

[۶۹] دستور الفصاحت، ص ۱۰۹، محولہ بالا

[۷۰] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۵، محولہ بالا

[۷۱] جائزہ مخطوطات اردو میں مشفق خواجہ نے ۳۳ قلمی نسخوں کی نشان دہی کی ہے، ص ۴۰۰۔۴۱۰، مرکزی اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۹ء

[۷۲] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۵، محولہ بالا

[۷۳] کلیات جرأت، جلد سوم، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۱۲۲، محولہ بالا

[۷۴] تذکرہ ہندی، میر حسن، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۹۵، اردو پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۷۵] گلشن سخن، مردان علی خاں مبتلا لکھنوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۹۴، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ء

[۷۶] تذکرہ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۶۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۷۷] ستارہ یا بادبان، محمد حسن عسکری، ص ۲۵۷، مکتبۂ سات رنگ کراچی ۱۹۶۳ء

[۷۸] دستور الفصاحت، ص ۹۹، محولہ بالا

[۷۹] کلیات جرأت،، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، محولہ بالا دیکھیے غزل نمبر ۵۸، اور غزل نمبر ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۹، ۵۵۹، ۶۱۷، ۶۷۶، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۳، ۷۲۸، ۷۳۰، ۷۳۹، ۷۴۶، ۷۵۳، ۷۹۲، ۹۱۶، ۹۳۴، ۱۰۷۴ وغیرہ

[۸۰] گلشن بے خار، نواب مصطفٰے خان شیفتہ، ص ۷۴، نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۰ء

[۸۱] تذکرہ جلوۂ خضر، سید فرزند احمد صفیر بلگرامی، ص ۱۳۳، آرہ بہار، ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۵ء

[۸۲] ستارہ یا بادبان، محمد حسن عسکری، ص ۲۴۹، مکتبہ سات رنگ کراچی، ۱۹۶۳ء

[۸۳] بہارِ بے خزاں، احمد حسین سحر، ترتیب نعیم احمد، ص ۷۴ علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ء

[۸۴] کلیاتِ جرأت محولہ بالا، جلد اول، ص ۴۷۲ پر غزل نمبر ۸۶۶ چیستان کی صورت میں ملتی ہے اور اصل غزل ص ۴۷۳ و ۴۷۴ پر غزل نمبر ۸۶۹ کے تحت ملتی ہے۔ مالک رام نے ایک مضمون 'چیستان جرأت کے عنوان سے اس غزل کے بارے میں لکھا ہے جوان کی کتاب ''تحقیقی مضامین'' (مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۸۴ء) میں ص ۱۵۸۔۱۶۲ پر ملتا ہے۔

[۸۵] تاریخ اودھ، نجم الغنی خان، جلد سوم ص ۲ محولہ بالا

[۸۶] دہلی کا دبستانِ شاعری، ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، ص ۲۰۸، کراچی

[۸۷] کلیات جرأت جلد دوم، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۵۵، مطبوعہ نیپلز اطالیہ ۱۹۷۱ء اختلاف نسخ اور تعدادِ اشعار کی بحث کے لیے دیکھیے کلیاتِ جرأت جلد سوم، ص ۳۱۱۔۳۳۷، اطالیہ ۱۹۷۵ء

[۸۸] طبقاتِ الشعرا، قدرت اللہ شوق، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۲۸۴ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء

[۸۹] کلیات جرأت جلد سوم، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۳۳۸، نیپلز، اطالیہ ۱۹۷۵ء

[۹۰] کلیاتِ جرأت جلد سوم، ص ۴۹، محولہ بالا

[۹۱] کلیاتِ جرأت، جلد دوم، ص ۲۲۶۔۲۲۷، محولہ بالا

تیسرا باب

انشا اللہ خاں انشا

جرأت اور انشا دونوں، شجاع الدولہ کے عہد حکومت میں، نوعمری میں فیض آباد آئے۔ دونوں ایک زمانے تک شہزادہ سلیمان شکوہ کے دربار سے منسلک رہے اور دونوں نے رنگ رلیوں کی اس فضا کو قبول کیا جو اس وقت وہاں کی تہذیب میں رچی بسی ہوئی تھی اور اُس تہذیبی فضا سے گہری مشابہت رکھتی تھی، جو نادر شاہ کے حملے (۱۷۳۹ء) سے قبل، مغل سلطنت کے دارالحکومت دہلی پر چھائی ہوئی تھی۔ یہ مغل تہذیب کی شام تھی جس کی گرتی دیواروں پر چراغاں تو کیا جا رہا تھا لیکن یہ سب چراغ تیز آندھی کے جھکڑ سے بہت جلد بجھ کر رات کی سیاہی میں گم ہونے والے تھے۔ ساری تہذیب احساسِ مرگ کو بھلانے کے لیے، عالم بحران میں، جشن منا رہی تھی۔ اخلاقی قدریں، زندگی سے بے تعلق ہو کر دم توڑ رہی تھیں۔ انشا اس تہذیب کے پروردہ اور اسی تہذیبی رنگ و مزاج کے آدمی تھے۔ معروف باپ کے بیٹے اور کھاتے پیتے گھرانے کے فرد تھے۔ ذہانت خداداد تھی۔ تعلیم اچھی پائی تھی۔ حافظہ بہت اچھا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس تہذیب میں ان کے جوہر کے پھول خوب کھلے۔

انشا کا پورا نام سید انشا اللہ خاں [۱] اور انشا تخلص تھا۔ مخبر الدولہ سید الممالک حکیم میر ماشا اللہ خاں اسد جنگ، جعفری الحسینی النجفی [۲] کے بیٹے تھے، جو خود بھی شاعر اور مصدر تخلص کرتے تھے۔ میر ماشا اللہ خاں مصدر اپنے والد سید نور اللہ خاں کے ہمراہ نجف اشرف سے آئے تھے جنہیں بادشاہِ دہلی فرخ سیر نے اپنے علاج کے لیے طلب کیا تھا اور صحت یاب ہونے پر زر و جواہر سے مالا مال کیا تھا [۳]۔ میر ماشا اللہ خاں جوانی میں دہلی سے مرشد آباد چلے گئے جہاں انہوں نے دو شادیاں کیں۔ پہلی بیوی سے، جو نواب بنگالہ کی بیٹی تھیں، حکیم مسیح اللہ خاں پیدا ہوئے اور دوسری بیوی سے، نواب سراج الدولہ کے عہد حکومت میں، انشا اللہ خاں، مرشد آباد ہی میں پیدا ہوئے [۴]۔ نواب سراج الدولہ کا مختصر دورِ حکومت ۹ رجب ۱۱۶۹ھ - ۱۵ شوال ۱۱۷۰ھ / ۱۰ اپریل ۱۷۵۶ء - ۴ جولائی ۱۷۵۷ء ہے [۵]۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ انشا ۱۱۶۹ھ یا ۱۱۷۰ھ میں پیدا ہوئے اور نواب بنگالہ قاسم علی خاں کے عہد حکومت کے "عالم تنزل" [۶] (۱۱۷۷ھ/۱۷۶۳ء) میں اپنے والد کے ہمراہ شجاع الدولہ کے دارالحکومت لکھنؤ آ گئے اور جب رجب ۱۱۷۹ھ میں نواب شجاع الدولہ اپنا دارالحکومت فیض آباد لے گئے تو انشا اپنے والد کے ساتھ فیض آباد آ گئے۔ شجاع الدولہ نے حکیم ماشا اللہ کو جاگیر بھی دی تھی۔ یہی وہ جاگیر ہے جس کی بحالی کے لیے انشا نے اپنے ایک قصیدے میں نواب سعادت علی خان سے درخواست کی تھی:

باپ کی میرے جو جاگیر تھی سو مجھ کو ملے   پونچھ کر دفترِ دیوان سے بے لاؤ نعم [۷]

جس کی تصدیق "تذکرہ انیس الاحبا" کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے

"حکیم میر ماشا اللہ خاں مقرب و مصاحب نواب وزیر الممالک سپہ سالار ہندوستان نواب شجاع الدولہ

بہادر علیہ الغفران کہ جاگیر دہ ہزار روپیہ یافتہ بسواریِ فیل و پالکی جھالردار بعزت و وقار بسرمی برد'' [۸]۔ (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)

اس وقت انشاءاللہ خاں انشا کی عمر نو دس سال تھی۔ کم عمری ہی میں صرف ونحو، منطق وحکمت اور عربی و فارسی زبان کی تعلیم حاصل کی۔ سولہ سال کے ہوئے تو نواب شجاع الدولہ کے حضور میں ''داخل جلسہ'' ہوئے [۹]۔ اپنی خوش تقریری اور حسن تکلم سے جلد اپنی جگہ بنالی۔ اسی زمانے میں ردیف وار اپنا دیوانِ اردو مرتب کیا جس میں فارسی و عربی کے کچھ اشعار بھی شامل تھے [۱۰]۔ ۱۱۸۸ھ/ ۱۷۷۵ء میں جب نواب شجاع الدولہ کا انتقال ہوا تو انشا کی عمر تقریباً ۱۹ سال تھی اور اس عمر میں وہ زندگی کے ایسے تجربوں سے گزر چکے تھے جو پختہ عمر میں بھی کم لوگوں کو میسر آتے ہیں۔ میر حسن نے اپنے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ میں مرتب کیا [۱۱]، تو لکھا:

''از خوبانِ جہاں وخوش فطرتان زماں، باسخن آگاہ میر انشا اللہ طبع تازہ و ذوق بے اندازہ شراب معانی و ذوقِ جوانی فرح بخش و مسرت افزا است جوانیست خوش ظاہر، خوش طبع و یار باش۔ با قبلہ گاہی دوست دلی است و بافقیر نیز ربطے دارد'' [۱۲]۔ (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)

اُنیس سال کی عمر میں انشا، میر حسن کے والد میر ضاحک کے گہرے دوست تھے۔ اس دوستی کی وجہ، ہم مزاجی و ہم مذاقی کے علاوہ، تمسخر وظرافت کی وہ قدر بھی تھی جو نوجوان انشا اور بوڑھے میر ضاحک میں مشترک تھی۔ شجاع الدولہ کے بعد اُن کے بیٹے آصف الدولہ اپنا دارالحکومت فیض آباد سے پھر لکھنؤ لے آئے۔ آصف الدولہ کے زمانے میں دربار کا مزاج بدل گیا تھا اور ان حالات میں میر ماشاء اللہ اور سید انشا کے لیے کوئی گنجائش نہیں تھی۔ کچھ عرصے بعد دونوں باپ بیٹے مرزا نجف خاں کے لشکر میں شامل ہو گئے۔ نجف خاں اس زمانے میں جاٹوں کی سرکوبی کے لیے فوج کشی کر رہا تھا۔ نجف خاں اس مہم سے فارغ ہو کر ۱۱۹۳ھ/ ۱۷۷۹ء میں دہلی آیا تو یہ دونوں باپ بیٹے بھی دہلی آ گئے اور مغل پورہ میں مقیم ہو گئے۔ کم وبیش اسی زمانے میں انشا کی ملاقات مرزا مظہر جانجاناں سے ہوئی جس کا ذکر خود انشا نے ''دریائے لطافت'' میں کیا ہے [۱۳]۔ اس وقت دہلی کی حالت ابتر تھی اور شاہ عالم ثانی آفتاب کی بادشاہی قائم تھی۔ ۲۲ ربیع الآخر ۱۱۹۶ھ مطابق ۱۶/ اپریل ۱۷۸۲ء کو نجف خاں بھی وفات پا گئے اور اب انشا پھر بے روزگار ہو گئے لیکن کچھ ہی عرصے بعد محمد بیگ ہمدانی سے وابستہ ہو گئے [۱۴]۔ یہ ملازمت بھی فوجی نوعیت کی تھی۔ کئی بار جنگی مہمات میں بال بال بچے۔ اسی زمانے میں محمد بیگ ہمدانی کے بھائی میرزا اسمٰعیل بیگ خاں سے تُو تُو میں میں ہو گئی۔ انشا نے غصے میں آ کر کٹار نکال لی اور مارنے کے لیے جھپٹے لیکن لوگ بیچ میں آ گئے [۱۵]۔ محمد بیگ ہمدانی بھی ۱۲۰۱ھ، ۱۷۸۷ء میں وفات پا گئے۔ ۱۱۹۳ھ سے ۱۲۰۳ھ تک انشا دہلی میں رہے۔ ایک قطعہ میں انشا نے شاہ عالم بادشاہ کو جشن نوروز کی مبارک باد دی ہے: ''مبارک بادشاہا جشنِ نوروز''۔ اس سے ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس زمانے میں انشا دہلی کی محفل شعر وسخن میں شریک رہے۔ شجاع الدولہ کے بیٹے امین الدولہ معین الملک ناصر جنگ بہادر مرزا امیدؔ جو بھی وہیں دہلی میں مقیم تھے۔ اُن کے ہاں تواتر سے محفل مشاعرہ ہوتی تھی جس میں انشا بھی شریک ہوتے تھے۔ دہلی کی محفلوں میں انشا کی جتنی بھی معرکہ آرائیاں ہوئیں، یہی محفل اُن کا مرکز تھی۔ اس زمانے کے نامور دہلوی شعرا مثلاً ثناء اللہ فراق، مرزا عظیم بیگ عظیم، حکیم قدرت اللہ قاسم، ولی اللہ محب اور قمر الدین منت وغیرہ بھی اس محفل میں شریک ہوتے تھے۔ ''کلیاتِ انشا'' میں ایک قصیدہ ''در مدح بادشاہ عالی گہر'' ملتا ہے جس کی تشبیب میں انشا نے بزمِ خاص میں شامل کرنے کی استدعا

کی ہے:

شامل مجھے بھی کیجیے اس عیش میں کہ میں　　　حضارِ بزم خاص سے ہوں مُورِدِ کرم
[۱۵-الف]

اس سے پتا چلتا ہے کہ انشا نے یہ قصیدہ شاہ عالم سے وابستہ ہونے کے لیے جلوس شاہی کی کسی سال گرہ کے لیے لکھا تھا لیکن کسی تذکرہ و تاریخ سے پتا نہیں چلتا کہ وہ شاہ عالم سے کبھی وابستہ ہوئے تھے؟ انشا کے ''روزنامچہ'' سے اتنا ضرور پتا چلتا ہے کہ دربار میں اُن کا آنا جانا تھا اور ایک بار انشا نے کسی خاص قسم کے پھل کو شاہ عالم سے، اپنے چھوٹے بھائی کے علاج کے لیے مانگا تھا۔[۱۶]

۷ر ذیقعد ۱۲۰۲ھ کو دہلی میں ایک نیا گل کھلا۔ غلام قادر روہیلہ نے قلعۂ معلی پر حملہ کر دیا اور شاہ عالم کو گرفتار کر کے اندھا کر دیا اور جو مال و متاع قلعہ میں موجود تھا لوٹ لیا۔ اس وقت دہلی کے حالات دگرگوں تھے۔ ۱۲۰۳ھ میں میر ماشاءاللہ خاں مصدرؔ دہلی سے فرخ آباد چلے گئے اور سید انشا اللہ خاں انشا لکھنؤ آ گئے۔ اپنی آمد کی اطلاع دینے کے لیے انشا نے خود حاضر ہو کر ایک فارسی قصیدہ الماس علی خاں کی خدمت میں پیش کیا۔ یہ وہی قصیدہ ہے جس کا نام انشا نے ''آغا قصیدہ'' رکھا تھا اور جس کے ان دو شعروں سے یہ بات سامنے آتی ہے:

چوں چنیں با ہیچ نہجے لایق و موقع نبود　　　کردم انشا ایں قصیدہ آمدم بہر سلام
من لہٰذا اسم او ''آغا قصیدہ'' کردہ ام　　　از دل و جاں چوں جنابِ شاہ را ہستم غلام
(کلیاتِ انشا، ص ۲۳۴-۲۳۶)

۱۲۰۳ھ میں لکھنؤ آنے کا ثبوت اس قصیدے سے بھی ملتا ہے جس میں انشا نے الماس علی خاں کی عمر چالیس سال بتائی ہے: ''چہل سال است کہ اوقات شریفش اینست''۔ ۱۲۲۳ھ میں الماس علی خاں کا انتقال ہوا تو انشا نے قطعہ تاریخِ وفات کے اس مصرعہ ''شصت سال است کہ اوقاتِ شریفش آں بود''، سے بتایا کہ اُن کی عمر ساٹھ سال تھی۔ گویا ۱۲۲۳ھ میں، وفات کے وقت، الماس علی خاں سے انشا کی نیازمندی کو بیس سال ہو گئے تھے اور انشا نے لکھنو آ کر اپنا پہلا قصیدہ ۱۲۲۳ھ-۲۰= ۱۲۰۳ میں حاضر ہو کر پیش کیا تھا۔

۱۲۰۵ھ/ ۱۷۹۰ء میں شہزادہ سیمان شکوہ دہلی سے اودھ آئے اور جب انگریزوں کے مشورے سے آصف الدولہ نے اُن کا وظیفہ مقرر کر دیا تو انہوں نے اپنا دربار سجایا اور انشا ۱۲۰۵ھ ہی میں شہزادے کے ہاں آنے جانے لگے۔ وظیفے کے بعد جب سلیمان شکوہ نے برلبِ دریا اپنے بنگلے کی بنیاد رکھی تو انشا نے ''تاریخ بنائے بنگلہ مرشد زادۂ آفاق''، لکھی جس سے ۱۲۰۵ھ نکلتے ہیں۔ ۱۲۰۶ھ میں سلیمان شکوہ کے استاد ولی اللہ محبؔ وفات پا گئے تو انشا اُن کی غزل بنانے لگے۔ ۱۲۰۷ھ میں جب سلیمان شکوہ شفایاب ہوئے تو انشا نے ایک قطعہ لکھا۔ جب سلیمان شکوہ کے ہاں فرزند پیدا ہوا تو انشا نے قطعہ تاریخِ ولادت لکھا جس سے ۱۲۰۹ھ نکلتے ہیں اور تعلق کا یہ سلسلہ نواب سعادت علی خاں سے وابستہ ہونے تک جاری رہا۔ انشا ہی کے کہنے سے مصحفی اور جرأت شہزادہ سلیمان شکوہ کے ملازم ہوئے۔ نواب وزیر سعادت علی خاں ۳ر شعبان ۱۲۱۲ھ/ ۲۱ر جنوری ۱۷۹۸ء کو مسند نشین ہوئے۔ مرزا علی لطف نے لکھا ہے ''بالفعل کہ ۱۲۱۵ھ میں مرشد زادۂ آفاق مرزا سلیمان شکوہ کے سایۂ عاطفت میں لکھنؤ کے اندر اوقات ساتھ قناعت اور شکستہ پائی کے بسر کرتے ہیں'' [۱۷]۔ ''لطائف السعادت'' سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا سلیمان شکوہ کے زمانۂ ملازمت میں بھی انشا

گاہ گاہ سعادت علی خاں کے دربار میں جاتے تھے۔[۱۸]

۱۲۱۵ھ میں انشا کے والد وفات پا گئے۔ انشا نے تین قطعاتِ تاریخ لکھے۔ ۱۲۱۶ھ میں انشا مرزا سلیمان شکوہ سے الگ ہو گئے اور نواب سعادت علی خاں کے ملازم ہو گئے۔ ''عمدۂ منتخبہ'' میں لکھا ہے کہ ''درابائے کہ بہ سہ کار مرشد زادۂ آفاق میرزا سلیمان شکوہ بہادر در لکھنؤ ملازم بود۔ ..''[۱۹]۔ اس تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۲۱۷ھ میں تیار ہوا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ ۱۲۱۷ھ سے پہلے شہزادے کی ملازمت چھوڑ چکے تھے جس کا ثبوت ''سفینۂ ہندی'' سے بھی ملتا ہے جس میں لکھا ہے کہ ''از دو سہ سال بحاشیہ نشینی وزیر الممالک نواب سعادت علی خان بہادر شرفِ امتیاز یافتہ ..''[۲۰]۔ سفینۂ ہندی کا آغاز ۱۲۱۹ھ میں ہوا، جیسا کہ اس کے مادۂ تاریخ: ''باغچہ بہار'' سے ظاہر ہوتا ہے، اور ۱۲۲۰ھ میں مکمل ہوا۔ بھگوان داس ہندی کی طرح انشا کا تعلق بھی فاخر مکین سے تھا اور ''دو سہ سال'' کا اشارہ بھی ۱۷۔۱۲۱۶ھ ہی کی طرف ہے۔ سعادت علی خان سے انہیں دو سو روپے ماہوار تنخواہ ملتی تھی[۲۱]۔ نواب وزیر سے منسلک ہو کر انشا نے قصیدہ پیش کیا اور بزم خاص میں اپنی باریابی پر اظہار افتخار کیا:

انشا تو باریاب ہوا بزمِ خاص میں خم ٹھونک لے نہ رستمِ دستاں کے سامنے

اس وقت انشا کی عمر کم و بیش ۴۶-۴۷ سال تھی۔

یہ زمانہ انشا کی تخلیقی زندگی کا بہترین دور تھا۔ نواب سعادت علی خاں کی فرمائش پر ۱۲۲۲ھ میں انشا نے ''دریائے لطافت'' لکھی۔ اسی زمانے میں رانی کیتکی کی کہانی تصنیف کی۔ ''ترکی روزنامچہ'' بھی ۱۲۲۳ھ میں لکھا گیا۔ ''لطائف السعادت'' بھی اسی زمانے کی تصنیف ہے۔ شعر و شاعری اس کے علاوہ ہے۔ اس زمانے میں انشا کی مالی حالت بھی اچھی رہی۔ اُن کا اپنا کشادہ، ذاتی مکان تھا جس میں پانی کا حوض تھا[۲۲]۔ نواب سعادت علی خاں اُن کی صحبت کے اتنے دلدادہ تھے کہ دربار کے وقت کے علاوہ بھی، جب جی چاہتا انہیں بلا لیتے۔ کتبِ تواریخ میں آیا ہے کہ دربار برخاست ہوتا تو مقربانِ خاص نواب سعادت علی خاں کے ساتھ چائے پیتے۔ ''پس کرسی خاص میر انشاء اللہ خان، طوطی ہزار داستان'' کی جگہ مقرر تھی[۲۳]۔ یہ زمانہ انشا کی درباری، سماجی اور تخلیقی زندگی کے عروج کا زمانہ تھا۔ وہ فنِ ندیمی میں یکتائے روزگار تھے۔

تو زور سمجھ ہے انشا، اللہ تجھ کو رکھے مسرور و شاد و فرحاں ہر دم ہنسی خوشی سے

۱۲۲۹ھ میں نواب سعادت علی خاں کسی بات پر انشا سے ناراض ہو گئے اور انہیں برطرف کر دیا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب نواب فتورِ بصارت کے مرض میں شدت سے مبتلا تھے۔ علاج کے لیے آغا میر کمال ملازم تھے لیکن کوئی صورتِ اصلاح پیدا نہ ہوتی تھی۔ ساتھ ہی انگریز ریذیڈنٹ کرنل بیلی اور نواب کے تعلقات اتنے کشیدہ تھے کہ دعا سلام تک موقوف تھی۔ مخالف امراء کرنل بیلی کے دربار میں جاتے تھے۔ سررشتۂ اخبار اس کی خبریں دیتا تھا۔ اس زمانے میں نواب سخت دباؤ میں تھے۔ ان کی بے عزتی ہو رہی تھی اور اُن کے خلاف طرح طرح کی سازشیں ہو رہی تھیں۔ اسی زمانے میں ایک اور واقعہ پیش آیا۔ قتیل نے لکھا ہے کہ ''خانِ موصوف ہجوِ بعض بے گناہانِ گوشہ نشین و دیگر اجلہ و اہالی کردہ بود و ہمہ را بگفتۂ سبحان قلی بیگ حاصل کہ ایں ہجو ہا گفتۂ خاں مزبور ست دفعتہً مستعدان شدند۔ بلائے بر سر خان موصوف نازل بکنند ''[۲۴]۔ اس کی تفصیل یہ ہے کہ سبحان قلی بیگ نے انشا کی چند ہجویں کہیں اور لوگوں نے جا بجا اُن کی نقلیں لے لیں۔ اس نے ایک کام اور یہ کیا کہ شہر کی بعض معزز ہستیوں کی ہجویں کہہ کر انشا کو بھیج دیں۔ انشا نے

ان ہجوؤں کو متعلقہ حضرات کے پاس اس خیال سے بھیج دیا کہ وہ ہجو لکھنے والے کو سزا دیں۔ ہجویں ملنے پر متعلقہ معززوں نے سبحان قلی بیگ کو بلایا اور کہا کہ تو نے اپنے آپ کو کیا سمجھا ہے جو یہ راستہ اختیار کیا۔ اب بتا تیرے ساتھ اب ہم کیا سلوک کریں۔ سبحان قلی بیگ نے قرآن سر پر رکھا اور قسمیں کھائیں کہ اگر میں نے ایک مصرع بھی کہا ہو تو مجھ پر قرآن کی مار پڑے۔ میرے اور آپ کے درمیان کون سا ایسا دنیوی معاملہ درپیش آیا تھا کہ میں آپ کی ہجو کرتا۔ چونکہ ان دنوں میں نے انشاء اللہ خاں کی ہجو کہی ہے اس لیے اُس نے مجھے نقصان پہنچانے کے لیے یہ راستہ نکالا کہ معززوں کی ہجو کہہ کر میرا تخلص داخل کر دیا کہ بزرگ اور بزرگ زادگان میرے درپے آزار ہو جائیں۔ چونکہ ان ہجوؤں میں بعض گوشہ نشین بے گناہان اور دوسرے شرفاء شہر شامل تھے انہیں سبحان قلی بیگ راغب کی بات پر یقین آیا کہ یہ ہجویں دراصل انشا نے کہی ہیں اور ''دفعتہً مستعد اں شدند کہ بلائے برسرِ خانِ موصوف نازل بکنند'' [۲۵]۔ انشا کو جب یہ خبر ملی تو وہ پریشان ہوئے اور اپنے داماد، اپنے بیٹے اور دوسرے دوستوں کو فریقِ ثانی کے ہاں بھیجا۔ یہ سب گئے اور بہت عاجزی سے ایمان کی قسمیں کھائیں لیکن معززین کے دل میں جو بات بیٹھ گئی تھی وہ کسی طرح دور نہ ہوئی اور سب یہی سمجھتے رہے کہ یہ سب ہجویں انشا نے کہہ کر ان کی عزت کو خاک میں ملانے کی کوشش کی ہے۔ اس صورت میں جب نواب آنکھوں کی شدید بیماری میں مبتلا تھے اور انگریزی ریذیڈنٹ اور مخالف امراء نے اُن کی جان ضیق میں کر رکھی تھی، معززینِ شہر کی ہجوؤں کا یہ واقعہ پیش آیا۔ یقیناً معززین نے یہ شکایت نواب تک اس طرح پہنچائی کہ وہ غصے میں آ گئے اور انہوں نے انشا کو برطرف کر دیا۔ برطرف کرنے کا یہ واقعہ کب پیش آیا اس کا ایک ثبوت ''رقعاتِ قتیل'' سے ملتا ہے۔

قتیل نے رقعہ ۱۳۶ میں لکھا ہے کہ ''دیروز کہ سیزدہم جمادی الاولیٰ روز چارشنبہ بود''۔ اسی میں آگے چل کر لکھا ہے کہ ''احوال خان مزبور این ست کہ از دو ماہ برطرف شدہ و سبحان قلی بیگ راغب کہ آشنائے چہل سالہ اش بود اورا در تمام شہر رُسوا نمودہ''۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ ۱۴ر جمادی الاولیٰ روز پنجشنبہ سے دو ماہ پہلے یعنی ربیع الاول کی کسی تاریخ کو برطرف ہوئے۔ ۱۴ر جمادی الاولیٰ کا پنجشنبہ ۱۲۲۶ھ میں پڑتا ہے اور اس کے بعد ۱۲۲۹ھ میں پڑتا ہے۔ اب ہمیں ۱۲۲۶ھ اور ۱۲۲۹ھ میں سے ایک کا انتخاب کرنا ہے۔ قاضی عبدالودود اس واقعہ کے سال کا تعین ۱۲۲۶ھ کرتے ہیں [۲۶]۔ لیکن اسی سلسلے کے اپنے ایک اور مضمون میں [۲۷] ایک تذکرہ کا تعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''جس روز صاحب عالم مرزا جہانگیر بہادر لکھنؤ میں داخل ہوئے اور نواب سعادت علی خاں حسب ضابطہ استقبال کر کے لائے۔ بعد جلوس فرمانے کے ہنگام صحبت میں صاحب عالم بہادر نے ارشاد کیا کہ ہم نے سنا ہے تمہارے شہر میں شاعر بہت اچھے اچھے ہیں۔ انشاء اللہ خاں حاضر تھے۔ نواب نے ان کی جانب مخاطب ہو کر فرمایا کہ کچھ کلام حضور میں پڑھو۔ خان (انشاء اللہ خاں) نے یہ غزل:

پھرا جو آنکھوں میں اس زلفِ عنبریں کا سانپ ۔۔۔ تو سیلِ اشک ہوا اپنی آستیں کا سانپ

پڑھی۔ صاحب عالم بہت محظوظ ہوئے اور گوشۂ چشم تحسین فرمایا [۲۸]۔ گویا ۱۲۲۷ھ تک انشا نواب سعادت علی خان سے وابستہ تھے۔ جس کی تصدیق ایک اور واقعہ سے ہوتی ہے۔ مرزا جہانگیر خلف اکبر ثانی ربیع الثانی ۱۲۲۷ھ میں لکھنؤ آئے [۲۹] تاریخ اودھ از نجم الغنی خاں جلد سوم میں لکھا ہے کہ ''شہزادہ جہانگیر ۳ر صفر ۱۲۲۷ھ کو بڑے ساز و سامان کے ساتھ لکھنؤ کے ارادے سے دہلی سے روانہ ہوئے اور بعد قطع منازل رونق افروز لکھنؤ ہوئے''۔ ان حوالوں سے معلوم ہوا کہ ۱۲۲۷ھ تک انشاء اللہ انشا نواب سعادت علی خاں سے وابستہ اور ان کی بزم خاص کے ممتاز فرد تھے۔ ۱۲۲۷ھ

تک وابستہ رہتے ہوئے وہ ۱۲۲۶ھ میں کیسے برطرف ہو سکتے تھے؟ ایک قطعہ تاریخ ''حویلی علی نقی خاں بہادر کی'' سے ۱۲۲۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں انشا نے دو قطعاتِ تاریخ کہے ہیں اور دونوں میں اُن کی شوخی، اُن کی ظرافت اور اُن کا اندازِ تمسخر پوری طرح باقی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ معمول کی زندگی گزار رہے ہیں۔ ۱۲۲۹ھ میں جب عبدالقادر چیف رامپوری لکھنؤ آئے تو وہ انشا سے بھی ملے اور لکھا کہ ''اگرچہ وے بشعر و شاعری مشہور است لیکن بدانستِ من فن ہم نشینی شدن بجائے رسانیدہ بود کہ یکتائے زمانہ اش دریں کار اورا تواں گفت '' [۳۰]۔ گویا ۱۲۲۹ھ کے ابتدائی دور تک بھی وہ معمول کی زندگی گزار رہے تھے۔ اسی زمانے میں، جس کی تصدیق ''رقعاتِ قتیل'' سے ہوتی ہے، نواب سعادت علی خاں نے ربیع الاول ۱۲۲۹ھ میں برطرف کر دیا اور خود بھی رجب ۱۲۲۹ھ مطابق جولائی ۱۸۱۴ء میں اللہ کو پیارے ہو گئے۔ اس طرح انشا کی برطرفی کا زمانہ تقریباً ساڑھے چار ماہ ہوتا ہے۔ اس عرصے میں وہ نظر بند بھی نہیں کیے گئے۔ رقعاتِ قتیل خصوصاً رقعہ ۱۳۶ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اکثر اپنے دوست احباب سے ملنے جاتے تھے۔ [۳۱]

محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' میں اس غزل کی بنیاد پر ع ''کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں'' جو فتورِ دماغ اور جنون کا افسانہ گھڑا ہے وہ بے سروپا و بے بنیاد ہے۔ خود یہ غزل بھی برطرفی کے زمانے (۱۲۲۹ھ) کی نہیں بلکہ ۱۲۱۴ھ سے پہلے کی ہے۔ یہ غزل ''دیوانِ انشا'' کے اُس مخطوطے میں بھی موجود ہے جو ۱۲۱۴ھ کا مکتوبہ ہے [۳۲]۔ اس کے علاوہ اس غزل کے تین شعر مصحفی نے اپنے ''تذکرۂ ہندی'' میں بھی دیے ہیں جو ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۹ھ کے درمیان لکھا گیا تھا۔ [۳۳]

۱۲۲۹ھ میں خود انشا کم و بیش ساٹھ سال کے ہو گئے تھے۔ انشا نے زندگی کے ہر پہلو کو چھو کر اور برت کر دیکھا تھا۔ ''لطائف السعادت'' اور ''روزنامچہ'' میں لکھا ہے کہ وہ سولونگیں روز کھاتے تھے۔ شبنم میں سوتے تھے اور رات کو حوض میں نہاتے ہوئے قشار الحمار (ترکاری) کھاتے تھے جو سوءِ تنفس، اوجاعِ مفاصل اور استسقا کے نافع ہے۔ ساری عمر لہو و لعب میں کٹی۔ ایک دفعہ بیمار پڑے تو بند بند جکڑ گیا۔ حرارتِ قلب کی وجہ سے سانس لینے میں دشواری ہونے لگی۔ درد کی شدت اور چمک سے بدحال ہو گئے۔ وجع مفاصل میں بھی مبتلا تھے۔ مادۂ فاسد جمع ہو گیا تھا۔ اس کا اظہار ایک طویل غزل میں کیا ہے جس کے پانچ شعر یہ ہیں [۳۴]۔

رہا ہمیشہ سروکار فسق سے مجھ کو　　جو چیز ظاہر و باہر ہو اُس کی کیا تصریح
بلہو و لعب کٹی عمر، طبع تھی مائل　　کبھی بحسنِ ملیح و کبھی برنگِ صبیح
کسی کی ہجو کہی فارسی میں گہ میں نے　　قصیدۂ عربی میں کسی کی کی تمدیح
فسادِ تخمۂ شک سے نہ تھا مجھے پرہیز　　علیل اس لیے اب ہوں بہ اکلِ خبزِ تخیح
ہوا ہوں ضعف و نقاہت سے اس قدر لاغر　　کہ جس طرح سے مصور رگوں کی ہو تشریح

ایسی زندگی گزارنے کے بعد بیماریوں کا نزول فطری امر تھا۔ پھر موت تو خود ایک بیماری ہے۔ آئی اور انشا کو لے گئی۔ یہ ۱۲۳۳ھ کا واقعہ ہے۔ شاگردِ انشا بسنت سنگھ نشاط نے قطعۂ تاریخ وفات کہا:

خبر انتقالِ میر انشا　　دلِ غم دیدہ تا نشاط شنفت
سالِ تاریخِ او زجانِ اجل　　عرفی وقت بود انشا گفت

اس میں تعمیہ ہے۔ ''عرفی وقت بود انشا'' سے ۱۲۳۰ھ نکلتے ہیں۔ تیسرے مصرع کے جانِ اجل کے ''ج'' کے ۳ عدد ایزاد کرنے سے تاریخ وفات ۱۲۳۳ھ برآمد ہوتی ہے۔

انشا لمبے چوڑے بھاری بھرکم جسم کے آدمی تھے۔ ایک دن نواب سے انشا نے کہا کہ یہ غلام ایک پیر پر کھڑا رہے گا۔ نواب نے فرمایا: ''تمہاری جسامت کے مطابق حوض کہاں ملے گا'' [۳۴-الف] مصحفی نے بھی ایک شعر میں اُن کی فربہی کا ذکر کیا ہے:

ہوا مصحفی سے فرو سر عدو کا　　　سنبھالی نہ فربہ نے لاغر کی ٹکر

انشا کس کے شاگرد تھے۔ اس کا ذکر کہیں نہیں آتا۔ معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعری میں وہ کسی کے شاگرد نہیں تھے لیکن فارسی میں ان کا تعلق مرزا فاخر مکین سے ضرور تھا۔ موہن لال انیس نے ''انیس الاحبا'' کے نام سے ایک تذکرہ لکھا جس میں اس بات کا التزام کیا کہ اس میں صرف مرزا فاخر مکین اور ان کے شاگردوں کو شامل کیا [۳۵]۔ اس میں انشا کا ترجمہ شامل ہے۔ بھگوان داس ہندی بھی فاخر مکین کے شاگرد تھے انہوں نے بھی اپنے ''تذکرۂ ہندی'' میں انشا کو شامل کیا ہے۔ انشا کی مثنوی ''شکایتِ زمانہ'' میں یہ دو شعر ملتے ہیں:

ہمیشہ وردِ جاں تھا شعرِ اُستاد　　　کبھی پڑھ پڑھ کے تھا سرگرم فریاد

نہ تنہا عشق از دیدار خیزد　　　بسا کیں دولت از گفتار خیزد

(کلامِ انشا ص ۳۶۲)

اردو شعر انشا کا ہے اور فارسی شعر فاخر مکین کا ہے اور ان کے شعر کو انشا نے ''شعرِ استاد'' کہا ہے۔ اس سے بھی معلوم ہوا کہ فارسی میں انشا فاخر مکین کے شاگرد تھے۔

انشا کے پانچ بچے تھے۔ تین لڑکے اور دو لڑکیاں۔ لڑکوں میں ایک سید تعالیٰ اللہ تھے جو ۸ سال کی عمر میں ۲۸ ذالحجہ ۱۲۱۷ھ کو وفات پا گئے جن کے کئی قطعاتِ تاریخ وفات کلیات انشا میں ملتے ہیں۔ دوسرا بیٹا سید اشکر اللہ خاں تھا جس کا سالِ وفات ''وادریغا'' سے ۱۲۲۲ھ برآمد ہوتا ہے۔ تیسرے بیٹے سید محمد تھے جو اُسی سال پیدا ہوئے جس سال سید تعالیٰ اللہ نے وفات پائی یعنی ۱۲۱۷ھ میں۔ ''دیوانِ انشا'' میں سید محمد کی تاریخ ولادت کی تاریخیں درج ہیں۔ یہ وہی بیٹا تھا جو ۱۲۲۹ھ میں زندہ تھا اور جسے انشا نے اپنے داماد کے ساتھ اُن معززین شہر کے پاس صفائی کے لیے بھیجا تھا جن کو یہ غلط فہمی ہوگئی تھی کہ یہ ہجویں سبحان قلی بیگ راغب نے نہیں بلکہ خود انشا نے کہہ کر راغب کا نام ان میں شامل کر دیا تھا۔ [۳۶]

انشا کی دو لڑکیوں میں سے ایک الٰہی بیگم تھیں جو میر محمد تقی کی زوجہ تھیں اور دوسری مولائی بیگم جو مرزا احمد منشا کی بیوی تھیں۔ مولائی بیگم چیچک کی بیماری میں اپنے دو چھوٹے چھوٹے بچوں (ایک لڑکا، ایک لڑکی) کو چھوڑ کر ۱۲۲۸ھ میں وفات پا گئی تھی۔ رقعاتِ قتیل میں اس کا ذکر آیا ہے۔ الٰہی بیگم زوجہ میر محمد تقی کے ایک بیٹے ذوالفقار الدولہ سید تھے اور تین بیٹیوں میں سے ایک بیٹی ننھی بیگم (انشا کی نواسی) واجد علی شاہ کی محل تھی۔ مولائی بیگم کے شوہر مرزا محمد منشا (م ۱۲۵۵ھ) صاحبِ دیوان شاعر تھے۔ زیادہ تر فارسی میں کہتے تھے۔ ان کا کلیات فارسی کتب خانۂ شرقیہ میں محفوظ ہے۔ [۳۷]

انشا کئی زبانوں پر عبور رکھتے تھے جن میں اردو، فارسی، عربی اور ترکی شامل ہیں اور کئی زبانوں سے واقف

تھے جن میں پنجابی، بنگلہ، مارواڑی، کشمیری، پوربی، برج بھاشا، راجھستانی اور مرہٹی شامل ہیں۔ اردو و فارسی میں تو انشا کے دواوین موجود ہیں۔ ''روزنامچہ'' ترکی زبان میں لکھا گیا ہے۔ قطعۂ منقوط بھی ترکی زبان میں ہے۔ مختلف قصیدوں اور غزلوں میں بھی ترکی اشعار اور مصرع آئے ہیں۔ عربی اشعار اور مصرع بھی جابجا انشا نے لکھے ہیں۔ وہ قصیدہ جو نواب سعادت علی خاں کے جلوس کے موقع پر پیش کیا گیا تھا اس میں بھی کئی زبانوں میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ انگریزوں کے بڑھتے اثرات اور پھیلتے اقتدار کے باعث انشا کے ہاں انگریزی الفاظ بھی استعمال میں آئے ہیں مثلاً یہ دو شعر دیکھیے:

کرچ لے کر آہ کی کہتا ہے یو دل چرخ سے ——— تم سے ''ول بوگر'' بڑا صاحب لڑائی مانگتا

دوسرا مصرع انگریز صاحب کی اردو کا لہجہ ہے جس میں عام بول چال کے انگریزی الفاظ Well Bugger بھی استعمال میں آئے ہیں۔ اسی طرح قصیدہ تہنیت جلوس سعادت علی خاں کے اس شعر میں پہلا مصرع انگریزی زبان کا ہے:

او مَیَ لارڈ یُو تو اور مِی پور سَلَیو ——— کنگ انگریز یہ بولے ہے ترا دیکھ حشم [۳۸]

جسے انگریزی میں یوں لکھا جائے گا۔ اس میں سوائے ''اور'' کے سارے الفاظ انگریزی کے ہیں'' Ome Lord you to aur me poor slave''۔ اسی طرح اُس قصیدے میں جو جارج سوم کی تخت نشینی کی سالگرہ کے موقع پر پیش کیا گیا تھا اُس میں بھی کئی الفاظ مثلاً پوڈر (Powder)، کین (Cane)، بوتل (Bottle)، پلٹن (Platoon)، ارگن (Argon)، کوچ (Coach)، کنگ (King) کے علاوہ بعض انگریزی اشیاء کے اردو ترجمے بھی کئے ہیں مثلاً صندوقِ فرنگی (شاید ''Musical Box'')، ساعت فرنگی (Clock) وغیرہ۔ انشا پہلے شاعر ہیں جنہوں نے انگریزی الفاظ غزل اور قصیدہ میں استعمال کیے۔ یہ انگریزی زبان و تہذیب کے اثرات کی وہ ابتدا تھی جو پوری شدت کے ساتھ نہ صرف آج ہماری زبان و تہذیب پر چھائی ہوئی ہے بلکہ اس نے ہماری اصل تہذیبی روح کو بھی محصور و نظر بند کر دیا ہے۔ اس دور کا طبقۂ خواص ان اثرات کو تیزی سے قبول کر رہا تھا۔ خود نواب سعادت علی خاں انگریزی زبان سیکھ رہے تھے۔ انگریزی وضع کی کوٹھی بنوا رہے تھے اور انگریزی اشیاء و لباس بھی استعمال کرنے لگے تھے۔ انشا نے پوچھا ''حضور کی مشق انگریزی اس دوران میں کہاں تک پہنچی؟'' ہندی زبان میں ارشاد ہوا ''ہاتھی دانت کی ڈبیا بنا لیتا ہوں''۔ [۳۹]

انشا کی علمی استعداد بہت اچھی تھی۔ حافظہ بلا کا تھا اور ذہانت غیر معمولی تھی۔ اُن کا علم حاضر تھا تخلیقی صلاحیت و قوت بھی خداداد تھی۔ وہ نہ صرف فقہ و حدیث، فلسفہ و منطق، صرف و نحو اور طب اور دوسرے علوم متداولہ سے واقف تھے بلکہ زبان و قواعد، لغت و لسانیات، روزمرہ و محاورہ، فن شاعری اور علم عروض پر بھی قدرت رکھتے تھے۔ انشا نے مختلف بحروں میں شعر کہے ہیں۔ ان کی کئی غزلیں ذو بحرین ہیں۔ زبان و بیان اور بحور پر ایسی قدرت کہ جب چاہیں اور جہاں چاہیں بحر میں دوسری بحر دلگا دیتے ہیں۔ جو فن کے اعتبار سے بھی صحیح ہوتی ہے۔ ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے:

کچھ یہ مجھی کو یوں نہیں اُس کی پھبن نے غش کیا
غنچے بھی چٹ سے فق ہوئے، سارے چمن نے غش کیا

ذو بحرین ہے۔ اس زمین میں انشا نے دس غزلیں کہی ہیں اور اُن میں استعمالِ بحر کا کمال دکھایا ہے۔ مرزا عظیم بیگ نے بحرِ رجز میں ایک غزل کہی۔ کسی شعر میں وہ غلطی سے بحرِ رجز کے بجائے بحرِ رمل استعمال کر گئے۔ انشا نے بھری محفل میں اُن سے تقطیع کے لیے کہا۔ عظیم بیگ عظیم پر گھڑوں پانی پڑ گیا اور دشمنی کی بنیاد پڑ گئی۔

مرزا جعفر اور انشا میں ہجر کے لفظ پر مباحثہ ہو گیا۔ مرزا جعفر کہتے تھے کہ یہ لفظ زیر سے ہے۔ انشا نے کہا زبر سے ہے۔ انشا نے ایک قطعہ لکھا جس کے پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ قتیل بھی مرزا جعفر کے ہم خیال تھے۔ اس قطعہ میں قرآن کے حوالے سے ثابت کیا کہ ''ہجر'' زبر ہی سے صحیح ہے اور قتیل نے اعتراف کیا کہ ''آخر میدان بدست خان صاحب ماند''۔ ایک دفعہ قرآن شریف کے ایک لفظ مَعْنا پر قتیل سے بحث ہو گئی۔ انشا بعد نماز ظہر تلاوت کلام مجید میں مشغول تھے۔ مرزا قتیل اُن کے مہمان تھے۔ تلاوت کرتے ہوئے جب انشا نے لفظ مَعَنا پڑھا تو مرزا قتیل نے کہا ''قاعدۂ عربی کی رُو سے مَعْنا (بہ سکونِ عین) ہے۔ انشا نے فوراً یہ کبت کہا:

کہے جو کہ قتیل صحیح ہے وہ کہ وہ کھتری ہے اور گدھے کی ہے دم
کہے وہ جو خدا مَعْنا سو غلط، نہ طریقِ رشاد کو کیجیے گم
مَعَ ہو جو مضاف تو عین کو جزم اجی کیوں ہو بھلا وہ کہو مجھے تم
تو مثالیں غلط ہوں یہ سب مَعَہٗ مَعَہا مَعَ مَن مَعَنا مَعَکُم

انشا فنِ ندیمی میں بھی کمال رکھتے تھے۔ حاضر جواب اور نکتہ رس، موقع شناس اور شگفتہ مزاج تھے۔ ظرافت اُن کی گھٹی میں تھی۔ اسی لیے دربار میں سب پر چھا جاتے تھے۔ میر، سودا اور سوز بھی دربار سے وابستہ تھے لیکن انشا اپنے مزاج اور میلانِ طبع کے باعث پورے طور پر درباری آدمی تھے۔ یہی اُن کی قوت اور یہی اُن کی کمزوری تھی۔ سولہ برس کے تھے کہ نواب شجاع الدولہ کے دربار سے وابستہ ہو گئے اور اپنی ذہانت و طباعی سے ایسے چھائے کہ نواب کی پسندیدہ شخصیت بن گئے۔ احمد علی سندیلوی نے لکھا ہے کہ ''چوں صورت مطبوع و تقریر دلچسپ یافتہ بُود در تمام دربار احدی بحسن تکلم او نمی رسید مورد عنایاتِ بندگانِ عالی و محسودِ اہل دربار شُد'' [۴۰]۔ نواب شجاع الدولہ کی وفات کے بعد مرزا نجف خاں کے ملازم ہو گئے۔ دہلی آئے تو میرزا میڈھو ابن نواب شجاع الدولہ کی محفلوں میں سب پر چھا گئے۔ یہیں وہ محمد بیگ ہمدانی سے قریب ہو گئے۔ یہیں شاہ عالم ثانی کی محفلوں میں بھی شرکت کی اور پھر جب لکھنؤ آئے تو الماس علی خاں کی خدمت میں حاضری دی اور معزز ہو گئے اور کچھ عرصے بعد جب شہزادہ سلیمان شکوہ لکھنؤ آئے تو ان سے وابستہ ہو گئے۔ بادشاہ، نوابین، امراء اور شہزادوں سے تعلق پیدا کرنے اور قائم رکھنے کی جس صلاحیت کی ضرورت تھی وہ انشا میں پوری طرح موجود تھی۔ نواب سعادت علی خاں کی ناراضی میں بھی قلی بیگ راغب کی سازش شامل تھی ورنہ انشا ہمیشہ نواب کی ناک کا بال بنے رہے۔ ''لطائف السعادت'' اور خصوصاً ''ترکی روز نامچہ'' کے مطالعے سے ان کی موقع شناسی اور درباری مزاج کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ صاف گو تھے اور بات کہنے میں بے باک تھے۔ نواب سعادت علی خاں نے کوئی بات کہی۔ انشا نے لکھا کہ ''یہ بات سن کر میں خوب ہنسا اور کہا کیا خوب ارشاد ہوا اور میں بے تحاشا ہنسا ہر چند اس میں ہنسی کی کوئی بات نہیں تھی'' [۴۱]۔ علمی استعداد اور شعر و شاعری کے ساتھ باتیں کرنے کا فن بھی خوب آتا تھا۔ موقع شناس ایسے کہ اُڑتی چڑیا کو پہچان لیتے۔ ہر وہ کام کرتے جو مُربی یا نواب کو پسند ہوتا۔ نواب سعادت علی خان نے خواجہ سرا آفرین علی خاں سے کہا کہ ''آج تمہاری پگڑی عجیب و غریب ہے۔ یہ تو پگڑی نہیں

فرانسیس کی ٹوپی ہے۔ انشا ساتھ تھے۔ آہستہ آہستہ یہ مصرع پڑھا: ''پگڑی تو نہیں، ہے یہ فرانسیس کی ٹوپی''۔ حضور نے سن لیا اور فرمایا ''صاحب چلا کے کیوں نہیں پڑھتے۔ دیکھو میاں آفرین علی خاں تم پر یہ مصرع ہوا ہے''۔ ''پیر و مرشد کیا مصرع؟'' فرمایا ''ہم کیا جانیں انہوں نے کہا ہے''۔ انشا نے فوراً مصرع پڑھا اور عرض کیا۔ یہ عجیب زمین نکلی ہے حضور کی زبان سے اور بارہ اشعار کی غزل کہہ ڈالی [۴۲]، جو دیوان انشا میں شامل ہے۔

درباری ادب آداب کا ہر وقت خیال رکھتے تھے۔ مرزا تقی خاں نے حضور کی مدح میں ایک قصیدہ پڑھا۔ پڑھ چکے تو انشا نے یہ شعر پڑھا:

سُن قصیدہ یہ تمہارا سید انشا نے کہا　　　واہ وا، سو واہ وا، سو واہ وا، سو واہ وا

اور لکھا کہ ''تعریف کرتے ہوئے حضور کے سامنے زور زور سے کچھ کہنا اور آواز کو بلند کرنا سوئے ادب ہے اس لیے میں نے اس شعر پر اکتفا کی'' [۴۳]۔ ایک موقع پر نواب سعادت علی خاں سے مخاطب ہو کر کہا ''اگر فی الحقیقت بشر کے لباس میں ولی کا وجود ممکن ہے تو اس کا ثبوت جناب مبارک کی ذات ہے۔ ربّ کعبہ کی قسم اس سے قطع نظر کہ جناب مستطاب میرے خداوندِ نعمت ہیں حقیقت کا تقاضا یہ ہے کہ آدمی حضور کے ارشادات مکتوبہ کا مطالعہ کیا کرے تاکہ بہت زیادہ خوشی و خرمی اس کو نصیب ہو'' [۴۴]۔ اسی وجہ سے نواب انہیں بہت پسند کرتے تھے۔ رائے رتن چند نے بتایا کہ ''کل حضور کے سامنے تمہارا ذکر نکلا تھا۔ حضور پُر نور تمہاری تعریف کرتے تھے اور کہتے تھے بہت اچھا شریف عمدہ آدمی ہے۔ اس کی صحبت غنیمت ہے لیکن میں کیا کروں کہ میرے پاس وقت نہیں کہ میں اس کی صحبت سے لطف اٹھا سکوں'' [۴۵]۔

انشا باتوں کے دھنی تھے۔ ان کی باتوں میں ایسی دلچسپی اور لطف تھا کہ لوگ اُن کی صحبت میں خوش رہتے تھے۔ باتیں کرنا انشا کا خاص فن تھا۔ یہی باتیں اُن کی شاعری ہیں۔ انہیں سے وہ جان محفل ہیں اور یہی باتیں ان کی کامیاب درباری زندگی کا راز ہیں۔ قتیل نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''در دربار اُنچہ معلوم باشد باید گفت'' [۴۶]۔ احمد علی سندیلوی نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''آدمی در صحبتِ اومی رود غمہائے زمانہ فراموش می کند۔ نقلہائے عجیب وقصہ ہائے غریب یاد دارد و از طبیعت خود نیز می تراشد۔ لطایف او اگر شمار کردہ آید کتابے جداگانہ مرتب می تواں کرد۔'' [۴۷]۔ اسی سے اُن کی سیرت و کردار کی تشکیل ہوتی ہے۔ یہی درباردارانہ مزاج اُن کی شاعری کا مزاج ہے ان کی شاعری کو بھی اسی زاویے سے دیکھنا چاہئے۔ ان کی باتوں میں جو طباعی، جو ظرافت، لطیفہ بازی، ٹھٹھول اور جو ہنسوڑ پن، تفنن، شوخی و ظرافت نظر آتی ہے ان کا خمیر بھی اُنیسویں صدی کے درباروں کے رنگ و مزاج سے اٹھا ہے۔ خود انشا کی شخصیت کی تعمیر بھی درباری تقاضوں سے ہوئی ہے۔ یہی عنصر اُن کی شاعری میں، دریائے لطافت میں، رانی کیتکی کی کہانی میں، لطائف السعادت اور روزنامچہ میں واضح طور پر موجود ہیں

انشا کی گفتگو وہ دھواں دھار ہے کہ آج　　　آ کر بہار اُس کے گلے سے لپٹ گئی

ہنگام سخن سنجی آتش کے زبانے کو　　　شرمندہ کیا اے دل اُس شوخ کی گپ شپ نے

آزادوں کے لہجے میں غزل یہ جو سنائی از بہرِ تفنن
اب اپنی تو بولی میں کچھ اشعار کہہ انشا ہو جس میں ظرافت

اُن کی شاعری کے مخاطب بھی خواص ہیں عوام نہیں۔

متکلم ہیں خاص لوگوں سے | کب مخاطب کریں ہیں عام کو ہم

بار بار اپنے اشعار میں بھی وہ درباری پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

وہ لطیفہ گوئی اُس کی وہ فصاحت اور بلاغت | نہیں اس قدر کہ بولے کوئی شاعر و سخن داں
انشا ہنسی کے واسطے کہہ اور اک غزل | اور اس غزل میں صرف تو ان کا بگاڑ باندھ
اب چھیڑ چھاڑ کی غزل انشا اک اور لکھ | ہیں لاکھ شوخیاں تری نوکِ قلم کے ساتھ

یہی لطیفہ گوئی، علم و فضل کا شعور اور اس کا برمحل استعمال، ہنسی کے واسطے شعر کہنا اور چھیڑ چھاڑ کے لیے غزل کہنا یہی دربار کی ضرورت تھی اور یہی انشا کا مزاج تھا۔ اسی سے ان کی شاعری کا رنگ و آہنگ پیدا ہوتا ہے اور یہی درباری مزاج ان کی شاعری کو دوسروں سے الگ کر دیتا ہے۔

انشا کے اس مزاج میں ایک ایسی بنیادی کمزوری بھی شامل ہوگئی تھی کہ اُن کا ہتھوڑ پن معرکہ آرائی کا سبب بن جاتا تھا۔ وہ کسی کے اعتراض کو برداشت نہیں کر سکتے تھے اور بے طرح بھڑک اٹھتے تھے۔ وہ اپنے سامنے کسی کو کچھ نہیں سمجھتے تھے۔ جس کا اظہار وہ بار بار اپنی شاعری میں بھی کرتے ہیں:

آپ کے سر کی قسم رستم دستاں کیا ہے | اڑ کھڑے ہوویں تو ہم زال سے لڑ سکتے ہیں
ساتھ صاحب کے جو پھرتے ہیں یہ سفلے دو چار | غور تو کیجیے بھلا مجھ سے جھگڑ سکتے ہیں

کاٹے ہیں ہم نے یو نہیں ایام زندگی کے
سیدھے سے سیدھے سادے اور کج سے کج رہے ہیں

ہلا کے قاف کو ہر چند ہوں اٹھا سکتا | پر اپنے سے نہیں اٹھتا کڑے سخن کا بوجھ
میں کہے دیتا ہوں انشا سے ذرا بچ کھیلیو | وہ بلا ہے، قہر ہے، آفت ہے، اک اُستاد ہے
بھلا مجھ سے دیو کے سامنے کوئی ٹھونک سکتے ہیں خم بھلا | ارے یہ انگوٹھے سے آدمی نرے پودنے سے بٹیر سے

ہوں وہ جبروتی کہ گروہِ حکما سب
چڑیوں کی طرح کرتے ہیں چوں چوں مرے آگے

یہ مزاج ہر دم، ہر پل اُن کے ساتھ رہتا ہے۔ نواب سعادت علی خاں اُن کے پیر و مرشد اور خداوند نعمت تھے۔ ایک دن ذکر چھڑا کہ نہیں معلوم کہ اس برس ''نوروز'' سُور پر سوار ہے یا کوئی دوسری سواری رکھتا ہے۔ ارشاد ہوا غالباً چوہے پر سوار ہوگا کیونکہ اکھاڑ پچھاڑ میں وہ اپنے انداز میں مخصوص ہے۔ انشا نے عرض کیا: کیا خوب فرمایا۔ ارشاد ہوا ابھی آپ اس کے لطف کو نہیں پہنچے ہیں۔ دوسرا ہوتا تو خاموش ہو جاتا۔ جی ہاں، جی ہاں کرنے لگتا۔ نواب نے یہاں انشا کی فہم و ذہانت کو للکارا تھا۔ فوراً بھڑک اٹھے اور بولے۔ بالکل اس حقیقت کی تہ کو پہنچ کر داد دی ہے۔ احقر کا دستور نہیں کہ سمجھے بغیر واہ واہ کرے۔ تصور کے بغیر تصدیق عوام الناس کی عادت ہے اور جاہلوں کا شیوہ۔ یہ میرا شعار نہیں [۴۸]۔ یہ وہ انا پرستی و خود پسندی تھی کہ اُن کے دوست بھی اندر سے خوش نہیں رہتے تھے۔ قاسم علی خان سے نواب سعادت علی خاں کے سامنے بعض کلمات شوخی و استہزا کہے۔ انہوں نے برہم ہو کر مردانہ وار جواب دیا کہ ''تم جس کے نوکر ہو ہم اُس کے عزیز ہیں۔ مثل اوروں کے ہماری نسبت ایسا کہنا نہ چاہیے'' یہ کہہ کر بگڑ کر چلے آئے اور پھر دربار نہ گئے۔ جناب عالی نے بھی کچھ اس کی تلافی و دل جوئی نہ کی [۴۹]۔ اپنی مثنوی ''مرغ نامہ'' میں جن قاسم علی خاں کی

تعریف کر چکے تھے، اب اُن کی نہایت رکیک ہجو لکھی جس میں اُن کی نجابت، شکل وصورت، توندیلے پن کو موضوعِ سخن بنا کر ہجو میں اُن کے نام تک کو الٹ دیا ہے:

گھمنڈاں ڈومروں کا یہ نہایت مجھ کو بھاتا ہے	جو کہتے ہیں کہ ہم کو بادشاہوں ساتھ ناتا ہے
پتھورا کے محل پوتڑ و بر نفاخ صرصر ہے	وہ چچی جیسے کچھوے ناک مینڈک منہ چھچھوندر ہے
قیامت نوعِ انسانی میں الٹا قسم ہے اس کا	تبھی "ازرم مساق بلیع ناخ" اسمؔ ہے اُس کا [۵۰]

یہ ۱۲۲۳ھ کا قصہ ہے۔ انشا نے سعادت علی خاں کی سالگرہ کے موقع پر قطعۂ تہنیت پیش کیا۔ ۲۰ ر جمادی الاول کو نواب سے ملے تو نواب نے فرمایا "تم پر کسی نے اعتراض کیا ہے؟"۔ انشا نے دست بستہ دس شیروں کی طرح چلا کر کہا "اس بیت پر جو میں نے اس طرح کہی ہے:

جب تلک عقدِ ثُریا رہے انشا اللہ	یونہی پڑتی رہے یہ تا صدوسی سالگرہ

یعنی ایک مصرع غیر محدود ہے اور ایک مصرع محدود ہے۔ اس طرح تو دوسرے شعرا نے بھی کہا ہے اور ایک رباعی پڑھی۔ اس پر نواب نے کہا کہ اس میں تو لفظ تسبیح ہے [۵۱]۔ انشا اسی طرح الجھتے رہے اور دلائل پر دلائل دیتے رہے۔

ایک دن نواب کاغذات دیکھ رہے تھے کہ کسی محرر نے غلطی سے "اجناس" کو "اخبا" لکھ دیا۔ پوچھنے پر محرر نے اس لفظ کی صحت کے سلسلے میں کچھ ثبوت دینا چاہے تو نواب نے اس قضیے کا حکم انشا کو مقرر کر دیا۔ محرر انشا سے بھی الجھنے لگا۔ انشا نے ایک ہجو یہ مزاحیہ قطعہ کہا [۵۲] اور اُسے اپنی جودتِ طبع سے اُتو کر دیا۔ اس سلسلے کی سات رباعیات "کلامِ انشا" میں موجود ہیں [۵۳]۔

فی البدیہہ کہنے میں بھی انہیں یدطولیٰ حاصل تھا۔ موہن لال انیس نے لکھا ہے کہ "روزے راقم رادر رستم نگر بمشاعرۂ نواب محبت خاں دیدہ، ہم آغوش گردیدہ۔ ذہنِ ذکا وطبع رسا بدرجہ داشت کہ دراں صحبت قریب دوازدہ مطالع بہ مطالع شعر باندک تامل فی البدیہہ موزوں نمودہ کہ یکے ہم خالی از خوبی نبودہ۔ غرض کہ ایں چنیں قدرت بر بدیہہ گوئی در ہیچ کس ندیدہ و نشنیدہ" [۵۴]۔

جیسا کہ میں لکھ آیا ہوں انشا پوری طرح دربار سرکار کے آدمی تھے۔ وہاں کے ادب آداب سے پوری طرح واقف تھے۔ اپنے زمانے کی سیاسی و مقتدر ہستیوں سے اُن کے مراسم تھے۔ بات کرنے کا نہایت اچھا سلیقہ رکھتے تھے۔ جودتِ طبع اور علم وفن کے حامل تھے۔ ظریف و ہنسوڑ تھے۔ ظرافت ان کے مزاج میں شامل تھی۔ انہیں اپنی بات کہنے اور اپنی حیثیت منوانے کا ہنر آتا تھا۔ خوش طبع تھے۔ ہنسی مذاق سے محفل کو صدرنگ بنا دیتے تھے۔ ذہانت کی چمک سے گفتگو مہک اٹھتی تھی۔ جدتِ طرز، آزاد طبع اور قادرالکلام تھے۔ حاضر دماغ اور حاضر جواب بھی۔ منہ پھٹ اور بے باک بھی۔ ہر دم نئی سے نئی لاتے تھے اور محفل پر چھا جاتے تھے۔ اس صورت میں حاسدوں کا پیدا ہو جانا فطری بات تھی۔ اسی وجہ سے وہ جہاں گئے اور جہاں رہے معرکوں میں الجھے رہے۔ جس نے اُن پر اعتراض کیا اُسے مسکت جواب دیا اور قائل کر کے خاموش کر دیا۔ انشا کے یہ معرکے اس دور کی ادبی تاریخ کا حصہ ہیں۔ اسی لیے ان میں چند معرکوں کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

جہاں تک قتیل سے بحث ومباحثہ کا تعلق ہے اُنہیں ہم معرکے کے ذیل میں نہیں لاتے۔ یہ علمی بحثیں تھیں

جن کا جواب انشا نے اپنے انداز سے دیا اور قتیل کو خاموش کر دیا لیکن اُس پر ہجوؤں کے تیر نہیں برسائے۔ انشا قتیل کے علم و فضل کے قائل تھے۔ دریائے لطافت لکھی تو اس میں انہیں شریک مصنف بنایا اور لکھا کہ ''رد کردۂ او بے تامل رد کردۂ من و پسندیدۂ اُو پسندیدۂ ایں کز مرزبان بودہ است وچند سطرے کہ می نویسم نگاہ داشتن آں نیز موقوف بر پسند اوست'' [۵۵]۔ اسی طرح دوسروں سے چھوٹے موٹے اختلاف بھی معرکے نہیں ہیں۔ مولوی حیدر علی والا محسن بھی اسی لیے معرکہ نہیں ہے۔ معرکہ اس وقت ہوتا ہے جب فریقین موضوع سے ہٹ کر ایک دوسرے کی ہجو پر اُتر آئیں۔ مرزا عظیم بیگ عظیم سے جو کچھ ہوا وہ ''معرکہ'' ہے۔

انشا دہلی آئے اور یہاں کی محفلوں میں شریک ہوئے تو کچھ ہی عرصے میں اپنی جودت طبع، قادر الکلامی اور علم و فن کے باعث محفلوں پر چھا گئے۔ اس وقت دلی اجڑ چکی تھی اور وہاں کوئی ایسا شاعر نہیں تھا جو شاہ حاتم، میر، درد، سودا وغیرہ کی یاد کو تازہ کرتا۔ دوسرے اور تیسرے درجے کے شاعروں کی کثرت تھی۔ ان میں ایک شاعر مرزا عظیم بیگ عظیم بھی تھے جو قدرت اللہ قاسم، ولی اللہ محب، ثناء اللہ فراق، انشا اللہ خاں انشا کی طرح شجاع الدولہ کے بیٹے مرزا میڈھو کی محفل مشاعرہ میں شریک ہوتے تھے۔ مزاج کے کڑوے تھے اور علم و فن بھی واجبی تھا لیکن اپنے آگے کسی کو کچھ نہیں سمجھتے تھے۔ شاہ حاتم اور مرزا سودا کے شاگرد اور قدرت اللہ قاسم کے دوست تھے [۵۶]۔ ایک دن عظیم نے ایک غزل پڑھی جو بحر رجز میں تھی اور اسی میں کوئی شعر یا مصرع بحر رمل میں آ گیا۔ انشا نے شعر سنا تو بھری محفل میں تقطیع کے لیے کہا۔ مرزا عظیم بیگ پکڑے گئے۔ اُن کے پاس کوئی جواب نہیں تھا۔ وہ بہت شرمندہ اور بے طرح بے عزت ہوئے۔ اس واقعہ کے بعد عظیم نے انشا کے خلاف ایک ہجو لکھی جس کے نو بند قاسم نے عظیم کے ترجمے میں دیے ہیں [۵۷]۔ اب محفل مشاعرہ میں دو گروہ بن گئے۔ ایک میں عظیم، قاسم، ہدایت، فراق، محب وغیرہ شامل تھے اور دوسرے میں انشا، برکت اور مشتاق شامل تھے۔ ہر محفل میں اپنی عظمت کے راگ الاپے جاتے اور ایک دوسرے پر چوٹ کی جاتی۔ انشا نے بھی ایک ہجو لکھی جس میں بحر رجز و بحر رمل کے واقعے کو بیان کیا۔ اس ہجو کا ایک بند یہ ہے [۵۸]

گر تو مشاعرے میں صبا آج کل چلے	کہیو عظیم سے کہ ذرا وہ سنبھل چلے
اتنا بھی حد سے اپنی نہ باہر نکل چلے	پڑھنے کو شب جو یار غزل در غزل چلے

بحر رجز میں ڈال کے بحر رمل چلے

عظیم کی ہجو کے پیچھے اُن کے گروہ کے سب شاعروں کا ہاتھ تھا جو ہر طرح سے انشا کو ذلیل و خوار کرنا چاہتے تھے۔ اس سے بات اتنی بڑھ گئی کہ مشاعرہ اکھاڑا بن گیا اور معرکہ آرائی ایک ایسے موڑ پر آ گئی کہ اس میں لٹھ بازی بھی آ داخل ہوئی۔ انشا کب چوکنے والے تھے۔ ہر مشاعرے میں حریفوں کو نیچا دکھانے کے لیے اپنے جوہر طبع کو مہمیز کیا۔ ایک دن انشا نے ایک غزل عربی زبان میں پڑھی جس کا مطلع مصحفی نے اپنے تذکرہ میں درج کیا ہے۔ [۵۹] اور اس کے بعد ایک اُردو غزل پڑھی جس کی زمین ''ناز پانچوں نواز پانچوں'' تھی اور جس کا مطلع یہ تھا:

چشم و ادا و غمزہ شوخی و ناز پانچوں	دشمن ہیں میرے جی کے بندہ نواز پانچوں

[۶۰]

غزل پر انشا کو ایسی داد ملی کہ شریک محفل مخالف شعرا مثلاً فراق، قاسم، ہدایت، ہادی اور عظیم وغیرہ پر گھڑوں پانی پڑ گیا اور اگلے مشاعرے میں اس کے جواب میں وہ ایک عربی غزل اور اس کا خمسہ کہہ کر لائے اور اردو غزل کے جواب ''نواز

پانچوں" کے جواب میں "ساتوں" کی زمین بنا کر غزلیں کہیں۔[۶۱] اس کی خبر انشا کو پہلے سے مل گئی۔ انھوں نے نئی زمین نکالی اور بجائے "ساتوں" کے "مہربان آٹھوں" کی زمین میں خاموشی سے غزل کہی اور غزل عربی کے خمسے کے جواب میں ایک قطعہ کہہ کر رکھ لیا۔ عظیم اور ان کے ہم نوا بڑی تیاری سے آئے تھے۔ مشاعرہ شروع ہوا اور وہ سب کچھ پڑھا گیا جو عظیم اور ان کے ہم نوا کہہ کر لائے تھے۔ انشا کی باری آئی تو انھوں نے اپنی غزل پڑھی۔ مطلع تھا:

سر، چشم، صبر، دل، دیں، تن، مال، جان آٹھوں　　صدقے کیے ہیں تم پر لو مہربان آٹھوں

اس کے بعد چار شعر اور پڑھے۔ مقطع تھا:

رُخ، خال، زلف، خط، لب، دنداں، ذقن، زنخداں　　اس کے ہیں اپنے دشمن انشا ہر آن آٹھوں

اور پھر وہ اردو قطعہ پڑھا جو انشا کہہ کر لائے تھے۔ اس قطعہ کے سنتے ہی محفل برہم ہوگئی اور اتنی "چہ چہ و پہ پہ" ہوئی گویا قیامت آ گئی۔[۶۲] دفعتاً نواب اٹھے اور سب شعرا کی دلجوئی کی اور انشا اپنی خاندانی شرافت اور علو حوصلہ کو کام میں لاتے ہوئے ہر ایک سے گلے ملے۔ مرزا عظیم اس کے بعد بھی نہیں چوکے اور کہا کہ میں نے عرضِ حال میں استاد کے ایک شعر کو ابھی تضمین کیا ہے اور ایک بند پڑھا۔ جس کے ٹیپ کا مصرع یہ تھا: عجب طرح کی ہوئی فراغت گدھوں پہ ڈالے سے بار اپنا [۶۳]

اس معرکے میں بھی سید انشا اللہ خاں انشا کا پلڑا بھاری رہا۔

یہی صورت فائق نامی شاعر کے ساتھ پیش آئی۔ فائق نے اپنے کسی شعر میں لفظ "ید" کو تشدید کے ساتھ "یدّ" باندھا۔ انشا نے اس پر اعتراض کیا۔ قتیل بھی وہاں موجود تھے انھوں نے بھی انشا سے اتفاق کیا لیکن وہ اپنی بات پر اڑا رہا۔ انشا نے کہا کہ اچھا سند پیش کیجیے۔ سند کہاں تھی جو وہ پیش کرتا۔ تین سال بعد قاموس کے حوالے سے ایک ضعیف سند پیش کی اور قتیل کو بھیج دی۔ قتیل نے اپنے ایک رقعہ میں بھی اس بات کا ذکر کیا ہے کہ تین سال بعد اس بے چارے نے قاموس سے ایک سند نکال کر مجھے بھیج دی۔ قتیل نے لکھا ہے کہ صورت یہ ہے کہ لفظ "ید" در کلام الٰہی و احادیث نبوی و ادعیہ ہر جگہ بغیر تشدید کے ہے۔ صراح میں بھی یہی لکھا ہے کہ مشدد نہیں ہے اور صاحب قاموس نے بھی پہلی اور صحیح صورت بغیر تشدید کے ہی بتائی ہے لیکن ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے کہ بعضے غیر فصیح اہل زبان عرب "ید" کو مشدد بھی بولتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ "بعضے از عربان غیر فصیح" کا مشدد استعمال سند نہیں ہوسکتا۔ انشا نے از راہ تفنن و ظرافت ایک قطعہ لکھا جس میں وہ الفاظ جو بغیر تشدید کے بولے جاتے ہیں انھیں تشدید کے ساتھ باندھ کر فائق کا مذاق اُڑایا۔ اس قطعے کے تین شعر یہ ہیں:

چہ خوش گفت فائقِ شاعر غرّا　　کہ چوں ذہنِ او ذہنِ رسّا نباشد
بہ گفتا کہ من شاعر خوش فکرم　　چو من ہیچ مغل گویّا نباشد
چو تشدید در شعر ضرّورت افتد　　تشدید صحیح چرّا نباشد [۶۴]

ادھر فائق نے انشا کی ہجو لکھی اور خود انھیں سنائی۔ انشا ہجو سن کر خوش ہوئے۔ فائق کو پانچ روپے انعام دیے اور ساتھ ہی یہ قطعہ بھی انھیں پیش کیا:

فائق بے حیا چو ہجوم گفت　　دل من سوخت، سوختہ بہ
صلہ اش پنج روپیہ دادم　　دہنِ سگ بہ لقمہ دوختہ بہ

اسی کے ساتھ یہ قصہ تمام ہوا۔ انشا کا اعتراض اپنی جگہ درست تھا۔ اس کے بعد انشا کا سب سے بڑا معرکہ مصحفی کے ساتھ ہوا۔

غلام ہمدانی مصحفی دوسری بار ۱۱۹۸ھ/۴-۱۷۸۳ء میں لکھنؤ آئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ آنے کے کچھ عرصے بعد ان کا پہلا معرکہ قلندر بخش جرأت سے ہوا لیکن جرأت کی صلح جو طبیعت کی وجہ سے جلد ختم ہو گیا۔ ۱۲۰۵ھ/۹۰-۱۷۹۰ء میں سلیمان شکوہ دہلی سے لکھنؤ آئے اور جب انگریزوں کے مشورے سے نواب آصف الدولہ نے ان کا وظیفہ مقرر کر دیا تو انھوں نے لب دریا بنگلہ بنوا کر اپنا دربار سجایا۔ انشا ۱۲۰۵ء میں ہی شہزادے کے ہاں آنے جانے لگے تھے۔ خود سلیمان شکوہ ولی اللہ محبّ کو اپنا کلام دکھاتے تھے۔ محبّ کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ "از چند سال بصیغہ شاعری در حضور مرشد زادۂ آفاق مرزا سلیمان شکوہ بہادر امتیازِ تمام داشت"۔ [۶۵] لیکن جب ۱۲۰۶ھ میں محبّ کی وفات ہوئی تو وہ اپنا کلام انشا کو دکھانے لگے۔ انشا کی تجویز پر سلیمان شکوہ نے مصحفی کو بلوایا اور ملازم رکھ لیا۔ تین چار ماہ بعد جرأت بھی ملازم ہو گئے۔ [۶۶] انشا سلیمان شکوہ کی غزل بناتے تھے اور ان کے استاد تھے۔ مصحفی اور جرأت ملازمِ حضور تھے اور دربار کی رونق بڑھاتے تھے۔ شہزادہ سلیمان شکوہ نے کبھی مصحفی سے اصلاح نہیں لی۔ شروع شروع میں انشا و مصحفی کے تعلقات خوش گوار رہے۔ انشا محفل پر چھا جانے والے انسان تھے۔ چھیڑ چھاڑ اور ہنسی مذاق، فقرے بازی، ان کا مزاج تھا۔ مصحفی ان صفات سے عاری تھے۔ "گوشہ نشینی، کم بغلی اور شکستہ حالی" نے ان کا مزاج متعین کیا تھا۔ دونوں کے مزاج ایک دوسرے سے مختلف تھے۔ دونوں کو اپنے علم و فن اور قادر الکلامی پر افتخار تھا۔ جلد ہی مزاجوں کا یہ تضاد اُبھر کر سامنے آنے لگا۔ دربار سے وابستہ ہو کر مصحفی نے قصیدے پر قصیدے لکھے اور انعام و اکرام حاصل کیا۔ یہ بات انشا کے مزاج کے خلاف تھی کہ کوئی ان سے شعر و شاعری میں گوئے سبقت لے جائے۔ اس صورت حال نے انشا اور مصحفی کے درمیان کھچاؤ پیدا کر دیا۔ "مجمع الفوائد" میں مصحفی نے لکھا ہے کہ:

> "یاد دارم کہ چند سال پیش ازیں در دربار سلاطینی باریاب بودم و زمزمۂ شعر و شاعراں شام و سحر بہ گوشش میر سانیدم و اکثر قصیدہ ہم در مدح او نظم کردم۔ و بر بعض قصیدہ بعدِ خواندن در حضورِ معلّیٰ حلیہ دوشالہ مکرر یافتہ از کلام من دل خوش داشت و مرا از مغتنماتِ روزگار می شمرد۔ قضا را چرخ بازیگر بہ افترائے مفتری کہ مرا در پائے عتابش کشید و حاسدِ حریف بقولیکہ اطب اللہ البغض بہ سرگرم کینہ در پے تہمت قتل و غارت شدہ موکلان شدید و کودکان غلیظ بادفاتر ہجو پیش من فرستاد کہ ایں ہجو را روبروئے مصحفی خواندہ باید آمد۔ چنانکہ جماعتے عظیم مثل لشکر بر سر خفتتِ من بے خبر رسیدہ مرا چوں نگیں در حلقہ بیداد کشیدند و ز بے حیائی خواندان آں ہجو ہا شروع کردند۔ بعد از ساعتے چوں ایں ہنگام فرو نشست از خجالت خوں در بدن من نہ بود۔ دوستاں ایں احوال پُرسی من می آمدند و خجالت را مستزادمی کردند۔ من مسکیں در ہماں روز گار ترکِ روزگار کردہ بہ گوشۂ عزلت می گزرانیدم [۶۷]

(اردو ترجمہ دیکھیے حواشی ب)

یہ وہ دور تھا جب نئی اور مشکل زمین نکال کر مربوط اور اچھے شعر کہنا نشانِ امتیاز تھا۔ اس دور کے سب

شاعروں کے دیوان سنگلاخ زمینوں سے بھرے پڑے ہیں۔ پھر ایسی زمینوں میں دوغزلہ سہ غزلہ کہنا قادر الکلامی کی علامت سمجھی جاتی تھی۔ ایک دن مصحفی نے دربار میں نئی اور مشکل زمین میں سہ غزلہ پڑھا۔[۶۸] جس کی پہلی غزل کا مطلع یہ تھا:

سر مشک کا ہے تیرا تو کافور کی گردن　　نے موئے پری ایسے، نہ یہ حور کی گردن

دوسری غزل میں یہ دو شعر آتے ہیں:

دعوے پہ فضلیت کے کوئی اپنے نہ جاوے　　یاں تیغ ملے ہے سر تفصیل کی گردن
یوں خصم بھی خم ہوتے ہیں مجھ سے متائل　　جوں سجدۂ آدم میں عزازیل کی گردن

تیسری غزل میں یہ شعر بھی آتے ہیں:

جوں مرغ کا لڑتے میں نکل جائے ہے لوٹن　　رکھتی ہے یہ دھج حاسد مایوس کی گردن
اے مصحفی دعویٰ ہے جہاں گیری کا تجھ کو　　چل باندھ بھی لے صاحبِ قاموس کی گردن

اگلی محفل میں انشا نے انھیں زمینوں میں سہ غزلہ [۶۹] پڑھا۔ پہلی غزل کا مقطع یہ تھا:

انشا جبروت اور قوافی کے دکھا وہ　　سن جس کو ہلے صاحبِ انجیل کی گردن

دوسری غزل میں یہ شعر آتے ہیں:

جوں گاو سر رستم دستاں ہے مرا تنک　　بازو وہ قوی رکھوں ہوں جوں طوس کی گردن

پہلی اور دوسری غزل میں سات سات شعر ہیں اور تیسری غزل میں سولہ شعر ہیں جس کے دو شعر یہ ہیں:

آئینے کی گر سیر کرے شیخ تو دیکھے　　سر خرس کا منھ خوک کا لنگور کی گردن
حاسد تو ہے کیا چیز کرے قصد جو انشا　　تو توڑ دے جھٹ بلعمِ باعور کی گردن

ان اشعار کے مطالعے سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ مصحفی اور انشا دونوں نے اپنے اپنے انداز میں ایک دوسرے کے بارے میں اشارے کیے ہیں۔ انشا نے ایک ہوشیاری اور کی کہ شہزادے کے دوغزلہ میں، جو اسی زمین میں تھا اور اسی محفل میں پڑھا گیا تھا، مصحفی کی غزل پر کھل کر اعتراض کرائے۔ یہ دوغزلہ کلیاتِ سلیمان شکوہ میں موجود ہے۔ پہلی غزل کا مقطع یہ ہے:

ایک اور غزل کہیے سلیماںؔ اب ایسی　　جس سے کہ جھکے شاعرِ مغرور کی گردن

سلیمان شکوہ کی دوسری غزل کے ایک شعر میں پہلے انشا اور مصحفی دونوں پر ایک ساتھ اعتراض کیا گیا ہے تاکہ سلیمان شکوہ کی غیر جانب داری کا بھرم قائم رہے:

سب صاحبوں نے اس کو جو باندھا ہے یہ کہیے　　دیکھی ہے کسی نے بھی سقنقور کی گردن

اس کے بعد یہ شعر آتے ہیں جن میں مصحفی کی غلطیوں کی طرف توجہ دلائی ہے:

اور دوسری ہے لفظ بلور اس کو بھی ناحق　　ٹھیرایا زبردستی سے بلور کی گردن
پھر تیسری باندھی جو ماہی پر ہوا ہو　　ہاں اس پو بلی عقل سے معذور کی گردن
پھر چوتھے کڑی لفظ ہے کہنا اسے کڑی　　ہو اس کڑی میں تم سے ہی لنگور کی گردن
کافور سو میت سو لگاتے ہیں عزیزو　　معشوق وہ کیا جس کی ہو کافور کی گردن

ان اشعار میں سلیمان شکوہ نے مصحفی پر پانچ اعتراضات کیے۔ ایک یہ کہ سقنقور (مچھلی کی ایک قسم) کے گردن کہاں ہوتی ہے؟ دوسرے یہ کہ لفظ ''بلور'' بغیر تشدید کے آتا ہے جب کہ تم نے اسے تشدید کے ساتھ باندھا ہے۔ تیسرے یہ کہ ماہی کا استعمال شعر میں صحیح نہیں کیا۔ چوتھے یہ کہ صحیح لفظ ''کڑی'' ہے ''کڑی'' نہیں ہے۔ پانچواں اعتراض یہ تھا کہ کافور تو ''میت'' کے لگایا جاتا ہے معشوق کی کافور کی گردن کے کیا معنی ہیں؟ پہلی غزل کے مقطع میں ''شاعر مغرور'' کی گردن جھکنے کا ذکر کرتے ہوئے جب یہ پانچ اعتراض کیے گئے تو یہ مصحفی کے علم اور ان کے شعور شعر پر براہ راست حملہ تھا۔ ان اعتراضات سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ سلیمان شکوہ اب اس معرکے میں شریک ہو گئے ہیں اور وہ مصحفی کو ''شاعر مغرور'' کہہ کر اُن سے اپنی ناخوشی کا اظہار کر رہے ہیں۔ جب سلیمان شکوہ خود اعتراض کریں گے تو جواب بھی انھیں ہی سننا پڑے گا۔ اس سے بات اتنی بڑھی کہ مصحفی کے شاگرد میدان میں اُتر آئے اور ان زمینوں میں غزلوں پر غزلیں کہنے لگے۔ انھوں نے نہ صرف انشا کو جواب دیا بلکہ شہزادہ سلیمان شکوہ کو بھی نہیں بخشا۔ شاگردِ مصحفی خلیل اور مرزا حیدر علی گرم کی غزلیں سعادت خاں ناصر نے اپنے تذکرے [۷۰] میں دی ہیں۔ مصحفی نے ان اعتراضات کے جواب میں ایک قطعہ لکھا جس کے چند شعر یہ ہیں: [۷۱]

اے آں کہ معارض ہو مری تیغ زباں سے — تو نے سپرِ عذر میں مستور کی گردن
ہے آدمِ خاکی کا بنا خاک سے پتلا — گر نور کا سر ہووے تو ہو نور کی گردن
میں لفظِ سقنقور مجرد نہیں دیکھا — ایجاد ہے تیرا یہ سقنقور کی گردن
لنگور کو شاعر تو نہ باندھے گا غزل میں — کس واسطے باندھے کوئی لنگور کی گردن
گردن کی صراحی کے لیے وضع ہے ناداں — بے جا ہے خمِ بادۂ انگور کی گردن
کافور سے مطلب ہے مرا اس سے سفیدی — ٹھنڈی تو میں باندھی نہیں کافور کی گردن
کافور تو میت کا اسے سمجھے یہ ایں عقل — اور آپ جو پھر باندھے تو مغفور کی گردن
یہ لفظ مشدد ہی درست آیا ہے تجھ سے — خم ہوتی ہے کوئی مری بلور کی گردن
اتنی نہ تمیز آئی تجھے ربط بھی کچھ ہے — ہر قافیے میں تو نے جو منظور کی گردن
جو گردنیں میں باندھی ہیں لا تجھ کو دکھا دوں — تو مجھ کو دکھا دے شبِ دیجور کی گردن
منصف ہو تو پھر نام نہ لے دعوے کا ہرگز — یہ بوجھ اٹھا سکتی نہیں مور کی گردن
منظور ہے گر نیش زنی تجھ کو تو باللہ — باندھے نہ گر اب خانۂ زنبور کی گردن
ٹوٹے ہوئے نیچے کی طرح میرے قلم سے — جاتی ہے پچک شاعرِ مغرور کی گردن
انصاف تو کر آپ ہی کہ اک تیغ میں کیسی — میں کاٹ کے دعوے کی ترے دُور کی گردن
انصاف کیا اس کا میں اب شہ کے حوالے — جھکتی ہے جہاں مار کی اور مور کی گردن
وہ شاہ سلیماں کہ اگر تیغِ عدالت — تک کھینچے تو دو ہو وہیں فغفور کی گردن

ان اشعار کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مصحفی نے نہ صرف انشا کو جواب دیا بلکہ شہزادے کو بھی نہیں بخشا اور ان کے اعتراضات کا سخت لہجے میں جواب دیا۔ آخر میں مدحیہ اشعار بھی لکھے اور انصاف کو شاہ کے حوالے بھی کیا لیکن ان اشعار کا لہجہ درشت اور بات کہنے کا انداز تیز اور شہزادے کے لیے تو یقیناً بہت سخت تھا۔ اُدھر مصحفی کے شاگرد

غزلیں اور ہجویں کہہ کر گلی کوچوں میں سنا اور پھیلا رہے تھے۔ جب بات دربار سے نکل کر گلی کوچوں میں آئی تو خود شہزادے نے یہی مناسب جانا کہ اس قضیے کو یہیں ختم کر دیا جائے۔ اس کی تصدیق سعادت خاں ناصر کے بیان سے بھی ہوتی ہے: ''شب پانزدہم کہ شاہزادہ سلیمان شکوہ کے یہاں مشاعرہ تھا، میاں جرأت اور میر علی اکبر اختر نے میاں مصحفی اور میر انشا اللہ خاں کو ملا دیا۔ ظاہر میں صلح باطن میں عداوت رہی۔ [۷۲] شہزادہ سلیمان شکوہ پہلے ہی مصحفی سے خوش نہیں تھے اب اور ناراض ہو گئے لیکن خاموشی ہی کو مناسب جانا۔

اس خاموشی کے ساتھ کچھ عرصہ اور گزر گیا کہ ایک محفل مشاعرہ میں مصحفی نے ایک غزل پڑھی جس کا مطلع یہ تھا۔ [۷۳]

زہرہ کی جب آئی کفِ ہاروت میں انگلی ۔۔۔ کی اشک نے جا دیدۂ ماروت میں انگلی

حاضرین نے، جیسا کہ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے، بہت تعریف کی۔ جب پھر محفل مشاعرہ منعقد ہوئی تو انشا نے دو غزلیں اسی زمین میں پڑھیں۔ اس بار شہزادے نے اس زمین میں کوئی غزل نہیں کہی۔ وہ اس تنازع سے دور رہنا چاہتے تھے لیکن انشا کو ان کی حمایت ضرور حاصل تھی۔ شہزادہ دل سے چاہتا تھا کہ ''شاعرِ مغرور'' کی گردن نیچی کر دی جائے۔ انشا کی پہلی غزل کا مطلع اور تین شعر یہ تھے:

زہرہ کی گئی کب کفِ ہاروت میں انگلی ۔۔۔ کب رشک نے کی دیدۂ ماروت میں اُنگلی
وہ چرخ پہ قیدی یہ کنویں میں تھے بچارے ۔۔۔ اس جھوٹے کی جورو (کے گئی) میں انگلی
ہیں آپ جلاہے کے خسر یا وہ تمہارا ۔۔۔ الجھی اسی واسطے ہے سوت میں انگلی
تھا مصحفی کانا کہ چھپانے کو پسِ مرگ ۔۔۔ تھی اس کی دھری چشم پہ تابوت میں انگلی

[۷۴]

دوسری غزل [۷۵] میں انشا نے اپنے فن، اپنے علم و فضل اور قادر الکلامی کا اظہار کر کے مصحفی کو نیچا دکھانے کی کوشش کی۔ بہر حال جنگ پھر چھڑ گئی اور مصحفی کے شاگرد پہلے کی طرح اپنے استاد کے ساتھ میدان میں اُتر آئے۔ اس بات کا خود انشا کو بھی احساس تھا۔ ''دریائے لطافت'' میں انشا نے غفر غینی کی زبان سے کہلوایا ہے کہ ''وہ دوسرے میاں مصحفی کہ مطلق شعور نہیں رکھتے۔ اگر پوچھیے کہ ضرب زیدٌ عمرًا کی ترکیب تو ذرا بیان کرو تو اپنے شاگردوں کو ہمراہ لے کر لڑنے آتے ہیں''۔ [۷۶] مصحفی نے اپنے شاگردوں کے ساتھ مل کر ایک جوابی غزل کہی جو کلیات مصحفی دیوان سوم میں تو شامل نہیں ہے لیکن سعادت خاں ناصر نے اپنے تذکرے میں اسے درج کیا ہے۔ [۷۷] اس میں ہر اعتراض کا جواب سخت الفاظ میں دیا گیا ہے اور جس کا مقطع یہ ہے:

ٹھہرائے ہے بے معنی غزل کو مری انشا ۔۔۔ اس جھوٹے کی جورو (کے جو دی) میں انگلی

مصحفی کے شاگرد مرزا حیدر علی گرم اور منتظر نے بھی جوابی ہجو یہ غزلیں کہیں [۷۸] اور لکھنو کے گلی کوچوں تک پھیلا دیا۔ انشا نے جل کر اسی زمین میں ہجو یہ مسدس کہا جس کا ایک بند یہ ہے:

مصروع کو ذو صرع نہیں کہتے ہیں انساں ۔۔۔ مفلوج کو ذو فالج اگر کہتے طبیباں
تو بات تری لگتی کچھ اے نطفۂ شیطاں ۔۔۔ غش ہے ترے اس شعر پہ روح علوی خاں

ذو سکتہ کو مسکوت کہے ہے کوئی ناداں
ہے لغو تری بنیٔ مسکوت میں انگلی [۷۹]

اس پر مصحفی کے شاگردوں نے جوابی غزلیں، مسدس، مخمس، قطعات وغیرہ کے گالیاں بھرے تیر برسائے۔ ان کے جواب میں انشا نے ایک مخمس لکھا اور خود کو مصحفی کا داماد کہہ کر اس کی بہو، بیٹیوں کو سرِ بازار لا گھسیٹا:

بیٹی کا تری .... سے پھوٹا — اس ڈھب سے کہ فوارۂ خوں چھوٹا
یہ چیخی وہ اس وقت کہ سر تو نے بھی کوٹا — اور صاف یہ سمجھا کہ دم اس پکی کا ٹوٹا
یک بار کا یہ.......... نہ سو بار کی گالی

(خوش معرکہ زیبا، جلد اول، ص ۳۷۱، محولہ بالا)

اس تعلق سے انشا نے بحر طویل میں ایک ''قطعہ'' بھی لکھا تھا۔ جب بات بہت بڑھ گئی اور مصحفی اپنے شاگردوں کے ساتھ اسی طرح میدانِ جنگ میں ڈٹے رہے تو انشا کو ایک نئی ترکیب سوجھی۔ انھوں نے ایک سوانگ ترتیب دیا اور انشا نے لونڈے لاروں کے لاؤ لشکر کے ساتھ ہجویں پڑھتے ہوئے احمد نگر میں مصحفی کے مکان پر بلہ بول دیا۔ جس کی تصدیق سعادت خاں ناصر کے بیان سے بھی ہوتی ہے کہ: ''میر انشا اللہ خاں مع سوانگ اور ایک کو جنسی یہ ہجو پڑھتے ہوئے احمد نگر میں میاں صاحب کے مکان پر گئے اور ہر قدم پر یہ مخمس پڑھتے ہوئے'' [۸۰]

مجھ سے سحر کہہ گئی آ کے نسیم چمن — سانگ نیا لائے گا اب کے یہ چرخ کہن
آتے ہیں مجھ کو نظر کچھ کڈھب اس کے چلن — گڈا بنائے گا وہ صاف جو ہوں مرد و زن
اور کہے گا یہ ہیں مصحفی و مصحفن

پھر انھیں بایک دگر .... کرائے گا وہ — ہاتھوں پر ان کو اٹھا گت سے نچائے گا وہ
پھر . . کے ساتھ گت سی بجائے گا وہ — منتظر و گرم کو خوب رجھائے گا وہ
ہوئے گا اظہار سب ان میں ہے جو بانکپن

ہجویں پڑھتے ہوئے لاؤ لشکر کے ساتھ کسی کے گھر پر چڑھ آنا ایک غیر شائستہ، گھٹیا اور اذیت ناک فعل تھا۔ یہ اس تہذیب کی تاریخ میں پہلی بار ہوا تھا۔ مصحفی نے اس کا ذکر اپنی غیر مطبوعہ تصنیف ''مجمع الفوائد'' میں کیا ہے جس کا اقتباس ہم اوپر درج کر آئے ہیں [۸۱] خوش معرکہ زیبا میں آیا ہے کہ جس وقت یہ سوانگ مصحفی کے مکان پر پہنچا منتظر و گرم استاد کی خدمت میں حاضر تھے، دست بہ قبضہ ہوئے۔ میاں صاحب (مصحفی) ان کے ہاتھ پاؤں پڑے اور یہ کہا کہ نواب آصف الدولہ بہادر بٹول میں ہیں۔ والئ ملک کی غیبت میں خانہ جنگی کا ہونا میرے واسطے موجب بدنامی کا ہے۔ اس رفع خجالت کے لیے منتظر نے یہ مخمس کہا اور خوب مشہور ہوا [۸۲] اس کے دو بند یہ ہیں:

انگلی تری جورو تجھے بہکا گئی بھڑوے — جس جس سے .. .. گئی بھڑوے
یہ زور تماشا تجھے دکھلا گئی بھڑوے — اک شمع ادھر . سے وہ کھا گئی بھڑوے
چربی تری آنکھوں میں ادھر چھا گئی بھڑوے

کی مصحفی سے تو نے دغا خوار کے . .. — تیرا نہیں ہوئے گا بھلا خوار کے بدلے
تک سوچیو مادر بخطا خوار کے . — لاتا تھا تجھے سوانگ یہ . خوار کے.. .
ہی ہی گئی ہو ہو گئی ہا ہا گئی بھڑوے

انشا اور منتظر کے ان بندوں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ ہجو یہ جنگ کس دشنامی سطح پر پہنچ گئی تھی۔ کوئی گالی ایسی نہ تھی جو

فریقین نے ایک دوسرے کو نہ دی ہو۔ ایک نے دوسرے کے خاندان کو، بہو بیٹیوں کو اور ماں باپ کو پن کر رکھ دیا۔ مصحفی نے کوئی جوابی سوانگ نہیں نکالا بلکہ گرم و منتظر کو بھی خانہ جنگی سے روک کر نواب آصف الدولہ کی بنول سے واپسی تک انتظار کرنے کے لیے کہا۔ احمد علی سندیلوی نے بھی انشا کے ترجمہ میں مصحفی کو ''بے چارہ'' اور انشا کو ''عجب کسے است'' کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔

''چند سال پیش ازیں مصحفی ریختہ گو را آں قدر رسوائے کوچہ و بازار کرد کہ اگر غیرت می داشت خود را می کشت۔ ہمیں برخر سوار کردن باقی ماندہ بود۔ دگر ہیچ ذلتے نبود کہ نصیب آں بے چارہ نشد۔ شرحش طول دارد۔ الحاصل عجب کسے است'' [۸۳] (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)

اس ذلت و رسوائی پر مصحفی نے ''داد'' خواہی کے لیے شہزادہ سلیمان شکوہ کی خدمت میں ایک قطعہ پیش کیا جس میں اپنا سارا مقدمہ بیان کر کے بتایا کہ میں نے حضرت شاہ میں کوئی قصور نہیں کیا اور جو حال میں نے اپنا عرض کیا تھا وہ بطور شکایت تھا اور اس کے بعد آپ کے کارندوں نے میرے ساتھ جو سلوک کیا ویسا سلوک سلف میں کسی شاعر نواز بادشاہ نے نہیں کیا۔ یہ بھی کہا کہ اگر مزاج شاہ یوں ہی مجھ سے منحرف ہے تو پھر میں بھی پیش وزیر (آصف الدولہ) شکوہ پیش کروں اور اگر وہ بھی کچھ نہ بولے تو پھر محمدؐ کے پاس جاؤں۔ اس قطعے کے کچھ شعر یہ ہیں:

قسم بذات خدائے کہ ہے سمیع و بصیر — کہ مجھ سے حضرت شہ میں ہوئی نہیں تقصیر
سوائے اس کے کہ حال اپنا کچھ کیا تھا میں عرض — سو وہ بطور شکایت تھی اندکے تقریر
گر اس سے خاطر اقدس پہ کچھ ملال آیا — اور اس گنہ سے ہوا بندہ واجب تعزیر
عوض روپوں کے ملیں مجھ کو گالیاں لاکھوں — عوض دو شالے کے خلعت بشکل نقش حصیر
سلف میں تھا کوئی شاعر نواز ایسا کب — جو ہے تو شاہ سلیماں شکوہ عرش سریر
مزاج میں یہ صفائی کہ کر لیا باور — کسی کے حق میں کسی نے جو کچھ کہ کی تقریر
مصاحب ایسے کہ گر کچھ کسی سے لغزش ہو — تو اس کے رفع کی ہرگز نہ کر سکیں تدبیر
مقابلہ جو برابر کا ہو تو کچھ کہیے — کہاں دبیقی و دیبا کہاں پلاس و حصیر
میں اک فقیر غریب الوطن مسافر نام — رہے ہے آٹھ پہر جس کو قوت کی تدبیر
مرا دہن ہے کہ مدح حضور اقدس کو — اُلٹ کے پھیر بحرف ذمیمہ دوں تغییر
یہ افترا ہے بنایا ہوا سب انشا کا — کہ بزم و رزم میں ہے پائے تخت کا وہ مشیر
مزاج شاہ ہو یوں منحرف تو مجھ کو بھی — یہ چاہیے کہ کروں شکوہ اس کا پیش وزیر
اگر وزیر بھی بولے نہ کچھ خدا لگتی — تو جاؤں پیشِ محمدؐ کہ ہے بشیر و نذیر
اگرچہ بازی انشائے بے حمیت کو — رہا خموش سمجھ کر میں بازی تقدیر
ولے غضب ہے بڑا یہ کہ اب وہ چاہے ہے — خیال میں بھی نہ کھینچوں میں ہجو کی تصویر
کیا میں فرض کہ میں آپ اس سے درگزرا — پھرے ہے مجھ سے کوئی گرم و منتظر کا ضمیر
یہ کوئی بات ہے سو کن کے وہ خموش رہیں — ہوا ہے مصحفیؔ گو کہ تصفیہ یہ اخیر
مگر یہ بات میں مانی کہ سوانگ کا بانی — اگر میں ہوں تو مجھے دیجیے بدتریں تعزیر

میں آپ فاقہ کش اتنا کہاں مجھے مقدور — کہ فکر اور کروں کچھ بغیر آشِ شعیر
گر اس پہ صلح کی ٹھیری رہے تو صلح سہی — اگر ہو پھیر شرارت بشر ہوں میں بھی شریر
جواب ایک کے یاں دس ہیں اور دس کے سو — نگاہ کرنی تھی اول بایں قلیل و کثیر
سو متہم مجھے ناداں نے ہجو شہ سے کیا — قباحت اس کی جو سمجھے شہ اس کو دے تعذیر
ولے مزاجِ مقدس جو لاأبالی ہے — نہیں خیال میں آتا قالِ حرف حقیر
جو کچھ ہوا سو ہوا مصحفی بس اب چپ رہ — زیادہ کر نہ صداقت کا ماجرا تحریر
خدا پہ چھوڑ دے اس بات کو وہ مالک ہے — کرے جو چاہے، جو چاہا کیا، بحکم قدیر

معلوم ہوتا ہے کہ سلیمان شکوہ نے اس عرض داشت کو سنی ان سنی کر دیا اور مصحفی، جیسا کہ انھوں نے اس قطعہ میں لکھا ہے، آصف الدولہ سے رجوع ہوئے اور قصیدہ پیش کیا، جس کے یہ چند اشعار دیکھیے:

سیاہی چھا گئی ہے اس قدر زمانے میں — کہ آفتاب کا جلوہ ہے اب بقدرِ شرار
نہ دوستی ہے نہ شفقت نہ رحم نے انصاف — غرض کہ بغض و جہالت کا گرم ہے بازار
ہنسے نہ کیونکہ بھلا مجھ پہ چرخ لعبت باز — بنا کے خصم، جو گُڈا مرا کرے تیار
کہوں بہ شعر وغزل میں تو ہجو حاسد کی — وہ میری ہجو کرے اس طرح سرِ بازار
سلف میں بھی تو مہا جا بہم ہوئے ہیں بہت — پر اس طرح کی نہیں آئی درمیاں تکرار
یہ مصحفی جو ترا مدح گوئے غائب ہے — اب اس جناب میں کرتا ہے اس قدر اظہار
کہ اپنی داد کو پہنچے یہ داد خواہ اگر — تو سمجھے یہ کہ ملے لاکھ صرّۂ دینار

مصحفی نے نواب آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے ایک ''مخمس'' بھی لکھا۔ جس کے تین بند سعادت خاں ناصر نے اپنے تذکرے میں درج کیے ہیں اور چھ بند مزید افسر صدیقی امروہوی نے، مصحفی کے قلمی دیوان مخزونہ کتب خانہ خدا بخش خاں سے لے کر، شامل کیے ہیں [۸۴]۔ اس مخمس کے یہ دو بند پڑھیے جن سے اُس درد وکرب اور اضطراب کا اندازہ ہوتا ہے جس میں مصحفی اُس وقت مبتلا تھے:

اس کا دین ہے یہ کہ کرے شاہ کی ہجا — ہے سب یہ اس غریب پہ انشا کا افترا
بغض اپنا وہ نکالے ہے لے شہ کا ارتلا — کس واسطے کہ اس کا سخن اس پہ ہے رسا
فکر سخن میں لاکھوں سے بہتر ہے مصحفی

ایسی ہی بدعتیں ہوئیں گر شہر میں عیاں — اہل کمال کا ہے کو کوئی رہے گا یاں
کیا وا کرے گا شعر وسخن میں کوئی زباں — ہوویں گی شاعروں کی یہ رسوائیاں یہاں
اس ماجرے سے سخت مکدر ہے مصحفی

نواب آصف الدولہ نے اپنے مشیروں سے مشورہ کیا اور انشاء اللہ خاں انشا کو شہر بدر کرنے کا حکم جاری کر دیا لیکن کچھ ہی عرصے بعد آصف الدولہ نے انھیں لکھنو طلب کر لیا جس کی تصدیق ''خازن الشعرا'' کے اس بیان سے ہوتی ہے کہ ''بعد عرصۂ قلیلے نواب وزیر میر (انشا) را بہ لکھنو طلب فرمود۔ میر (انشا) بہ لکھنو رسیدہ خطِ شکر گزاری بحضرت جدِ مرحوم (آصف الدولہ) نوشت'' اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ انشا لکھنو سے شہر بدری کے بعد حیدر آباد دکن نہیں گئے جیسا کہ

اس شعر سے بھی انشا کی سوچ کا پتا چلتا ہے:

کس لیے کوئی مفلس اب ترسے　　　یہاں بھی دکھن کی طرح ہن برسے

(کلام انشا، ص ۳۴۹)

قرائن بتاتے ہیں کہ یہ مبتذل معارضہ ۱۲۱۰ھ/ ۹۶۔۱۷۹۵ء میں پیش آیا۔ افسر امروہوی نے لکھا ہے کہ ''انشا اور مصحفی کا یہ نزع غالباً ۱۲۱۰ھ میں اس وقت واقع ہوا تھا جب نواب آصف الدولہ دارالسلطنت سے باہر تھے [۸۵] عابد پشاوری نے لکھا ہے ''یہ طے ہے کہ معارضہ ۱۲۰۹ھ میں شروع ہوا اور ۱۲۱۱ھ میں ختم ہو گیا [۸۶] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''دیوان سوم (مصحفی) ۱۲۰۹ھ کے اواخر یا ۱۲۱۰ھ کے اوائل میں مکمل ہوا تھا اور یہی دیوان چہارم کا زمانہ آغاز ہے۔ معارضہ اس وقت ہوا جب دیوان سوم قریب الختم اور دیوان چہارم کی ابتدا تھی'' [۸۷] میری رائے یہ ہے کہ ۱۲۱۰ھ میں آصف الدولہ بنول میں گرمیاں گزار رہے تھے۔ اُن کی غیبت میں انشا ہجویں پڑھتے اور مصحفی و مصحفن کے گڈے لڑاتے بصورت جلوس مصحفی کے مکان پر چڑھ آئے تھے۔ جب نواب واپس آئے تو مصحفی نے قصیدہ پیش کیا اور شکایت کی۔ کچھ عرصے بعد نواب نے انشا کو شہر بدر کر دیا۔ یہ سب کچھ ۱۲۱۰ھ ہی میں ہوا یا زیادہ سے زیادہ ۱۲۱۱ھ کے بالکل اوائل تک۔ ۱۲۱۰ھ اس لیے سب سے زیادہ قرین قیاس ہے کہ مصحفی اس معارضہ کے بعد گوشہ نشین ہو کر دیوان نظیری کا جواب لکھنے میں مصروف ہو گئے تھے جو ۱۲۱۱ھ میں مکمل ہوا تھا جیسا کہ خود مصحفی نے جواب دیوان نظیری میں لکھا ہے کہ ''ایں حقیر فقیر … چوں درایام برہمزدگی روزگار شہزادہ (سلیمان شکوہ) از دنیا و مافیہا گزشتہ بگوشہ عزلت نشست و از بے انصافی و بے اعتدالی معاصرین زبان ریختہ گوئی بہ کام کشید … دراں ایام افسردگی طبع پندت بدیادھر کہ یکے از معتقدان راسخ الاعتقاد ایں فقیر است متصدع آں شد کہ جواب نظیری بہ سرانجام رسد … در یک ہزار و دو صد و یازدہ ہجری (۱۲۱۱ھ) در عہد سلطنت شاہ عالم صریر آوان دولت آصف الدولہ بہادر وزیر ابن وزیر ایں غزلیات صورتِ تدوین یافتہ''۔ [۸۸] اس صورت حال میں بھی ۱۲۱۰ھ ہی قرین صحت ہے۔ انشا نے جلوس بھی ۱۲۱۰ھ ہی میں نکالا تھا۔ ۱۲۱۰ھ ہی میں مصحفی شہزادے سے الگ ہو گئے تھے اور جب وہ تنخواہ لینے گئے تھے تو سلیمان شکوہ کے ملازمین نے نہ صرف اُن سے بدتمیزی کی تھی بلکہ مغلظات بھی بکی تھیں جس کی شکایت مصحفی نے اس قطعے میں بھی کی ہے جو معارضہ کے بعد سلیمان شکوہ کی خدمت میں پیش کیا تھا: ع عوض روپوں کے ملیں مجھ کو گالیاں لاکھوں۔ ادیب، شاعر، دانشور، عالم جب بھی حکومت، دربار یا سیاسی جماعت سے وابستہ ہو جاتا ہے اس کی صلاحیت سرکار دربار کی خوشنودی حاصل کرنے میں لگ جاتی ہے اور وہ اپنے اصل راستے سے ہٹ جاتا ہے۔ یہ معارضہ یا معرکہ اس بات کا واضح اشارہ تھا کہ معاشرہ تیزی سے زوال کے غار میں گر رہا ہے اور یہ تہذیب صحت مند توازن سے محروم ہو گئی ہے۔ انشا اسی تہذیب کے نمائندہ انسان اور نمائندہ شاعر ہیں۔

انشا بلاشبہ صاحبِ علم و فضل اور قادر الکلام شاعر تھے۔ انھوں نے نظم و نثر دونوں میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا ہے۔ تصانیف نظم میں ان کا کلیات ہے جس میں دیوان اردو، دیوان ریختی، دیوان بے نقط اور دیوان فارسی چار دیوان شامل ہیں اور نثر میں ان کی چھ تصانیف ہیں: (۱) دریائے لطافت (۲) لطائف السعادت (۳) ترکی روز نامچہ (۴) مطر المرام (۵) رانی کیتکی کی کہانی اور (۶) سلکِ گوہر۔

کلیاتِ انشا۔ دیوانِ انشا کے متعدد قلمی نسخے برعظیم پاک و ہند اور یورپ کے کتب خانوں میں موجود

ہیں لیکن اب تک کوئی ایسا نسخہ شائع نہیں ہوا جس میں نہ صرف انشا کا سارا کلام موجود ہو بلکہ جس کا متن بھی مستند ہو۔ خود انشا کے پاس بھی کوئی ایسا نسخہ نہیں تھا جس میں سارا کلام درج ہو۔ قتیل نے ایک رقعہ میں لکھا ہے کہ آپ کے والد ماجد کے مملوکہ دیوانِ انشا کی نقل کا مقابلہ اب تک نہ کیا جا سکا اور یہ بھی لکھا ہے کہ ایک دن انشا میرے گھر آئے تھے اور تین پہر رات تک بیٹھے رہے۔ میں نے اور قاضی صاحب نے کہا کہ چند روز کے لیے اپنا دیوان دے دیجے تاکہ اس سے آپ کے دیوان کی نقل کا مقابلہ کر لیا جائے۔ کہنے لگے: ''چہ فائدہ کہ ایں دیوان کہ من پیشِ خود دارم غلط تر از دست و تصحیح ایں نسخہ برہمت و سعی مرزا احمد منشا است'' [89] انشا نے خود بھی ایک شعر میں اشارہ کیا ہے:

رہتے ہیں سدا خواہشِ احباب سے انشا　　　　اجزا مرے دیوان کے شیرازہ سے باہر

''کلیاتِ انشا'' پہلی بار مطبع دہلی اردو اخبار سے ۴ رجب ۱۲۷۱ھ/۲۳ مارچ ۱۸۵۵ء کو دہلی سے شائع ہوا جس پر بحیثیت ناشر محمد حسین آزاد کا نام درج ہے۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''قدیم ترین مطبوعہ نسخہ وہ ہے جو محمد حسین آزاد کے اہتمام سے شورش ۱۸۵۷ء سے کچھ قبل ان کے والد کے مطبع میں چھپ تھا'' [90] دوسری بار کلیات انشا مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۲۹۳ھ/۱۸۷۶ء میں شائع ہوا اور تیسری بار مطبع نول کشور کانپور سے ۱۳۱۲ھ/۱۸۹۴ء میں شائع ہوا ''کلام انشا'' کے نام سے ہندوستانی اکیڈیمی الہ آباد نے ۱۹۵۲ء میں اردو دیوان شائع کیا جسے مرزا محمد عسکری و محمد رفیع نے مرتب کیا اور متن کی تنقیح ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے کی۔ اس میں انشا کا سارا اردو کلام شامل نہیں ہے۔ مرتبین نے انتخاب سے کام لیا ہے جیسا ایک جگہ لکھا ہے ''چونکہ کلام غیر منقوطہ نہایت مغلق اور اسی وجہ سے بے مزہ بھی ہے لہٰذا بجائے پورے دیوان کے کچھ اشعار بطور نمونے کے دیے جاتے ہیں'' [91] اسی طرح ''قصیدہ جشنِ جلوس نواب سعادت علی خاں میں (۳۲) اشعار، جو انشا نے مختلف زبانوں میں کہے تھے وہ ''کلام انشا'' میں شامل نہیں ہیں اسی طرح قصیدہ در مدح بادشاہ انگلستان جارج سوم'' میں (۲۵) اشعار عربی، ترکی، فارسی، کے حذف کر دیے گئے ہیں [92] یہ نسخہ سارے مطبوعہ نسخوں سے بہتر ہے۔ اس کے بعد ''کلیاتِ انشا'' جلد اول کے نام سے ۱۹۵۹ء میں مجلس ترقی ادب لاہور نے شائع کیا جس میں غزلیات اور مخمس شامل ہیں۔ اس کے مرتب خلیل الرحمٰن داؤدی اور مقدمہ نگار ڈاکٹر آمنہ خاتون ہیں۔ ''رنگین و انشا'' کے نام سے ان دونوں کا ریختی کلام نظامی بدیوانی نے شائع کیا۔ اس پر طباعت کا سال درج نہیں ہے۔ ۱۹۴۳ء میں حسرت موہانی نے کلامِ انشا کا انتخاب شائع کیا جو ''انتخابِ سخن'' کی گیارہویں جلد کے جزو اول میں شامل ہے اور جس میں انشا کی غزلوں اور چند اشعار ریختہ کا انتخاب کیا گیا ہے [93]

انشا کا دیوانِ اردو غزلیات، قصائد، رباعیات، مثنویات، قطعات، مخمسات، فردیات اور پہیلیوں وغیرہ پر مشتمل ہے۔ دیوانِ غیر منقوطہ اور دیوانِ ریختی بھی، الگ دیوان ہونے کے باوجود اردو کلام ہی کا حصہ ہیں۔ انشا کے کلام کا بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے۔ اس کے بعد قصائد اور مثنویات آتی ہیں۔ اردو غزل اور قصیدہ ہی وہ اصناف سخن ہیں جن میں انشا نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے جوہر دکھائے ہیں لیکن مقدارِ کلام کے لحاظ سے ان کی غزلیں مصحفی اور جرأت سے بہت کم ہیں۔ جرأت کے دیوان میں (۱۱۰۰) سے زیادہ غزلیں شامل ہیں اور صرف ردیف ''ی'' میں تقریباً (۴۳۳) غزلیں ہیں جب کہ انشا کی کل اردو غزلیں کم و بیش (۴۶۰) ہیں۔

اب تک جو کچھ کہا گیا اسے سامنے رکھ کر انشا کی غزل کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ شاعری ان کے لیے ایک ایسا ہنر ہے جس سے وہ اپنی سماجی حیثیت قائم کرتے ہیں۔ یہی ان کے لیے معیار اور مقصد شاعری ہے۔ لکھنؤ

کا یہ معاشرہ جس میں ان کی شاعری کا بڑا حصہ لکھا گیا ایک کھلنڈرا معاشرہ تھا۔ ظرافت، تمسخر، جنس و وصل، معاملہ، ہنسی مذاق، چھیڑ چھاڑ، رنگ رلیاں، لطیفہ گوئی کو دل سے پسند کرتا تھا۔ وہ سارے نوجوان شاعر، جو دلی سے لکھنؤ یا فیض آباد آئے تھے، شروع شروع میں جذبہ واحساس کے ساتھ اپنے تجربے بیان کرنے کو شاعری سمجھتے تھے لیکن جلد ہی اس رنگ میں رنگ گئے۔ جعفر علی حسرت، جرأت اور انشا بھی نوعمری ہی میں لکھنؤ یا فیض آباد آئے تھے اور لکھنوی معاشرے کے اس مروجہ رنگ میں جذب ہو گئے تھے۔ انشا کی نظر میں شاعری نئے نئے قافیوں میں نئے نئے مضامین تلاش کرنے کا نام تھا:

باندھ اور قوافی بھی کچھ ایک ایسے ہی انشا ــــ جس سے کہ بپا غلغلۂ وا عجبا ہو
اس تازہ زمیں دم استادی اب انشا ــــ واللہ کسی شخص کی ہمت نہیں بھرتی

شاعری ایسی ہو جس میں ایسا تمسخر اور ظرافت ہو کہ سننے والا خوش ہو جائے۔ الفاظ صاف صاف موتی کی طرح جڑے ہوئے ہوں اور یہ سب اس طرح آئیں کہ فصاحت و بلاغت کا سکہ قائم ہو۔ ساتھ ہی اشعار میں ایسی قوت بھی ہو کہ سننے والے کو طبع سخن داں کی رستمی کا احساس ہو۔ اسی لیے یہ شاعری ''مجلسی شاعری'' ہے۔ شاعر کی استادی اور قادر الکلامی کو جانچنے کا واحد معیار یہ تھا کہ آیا شاعر مشکل سے مشکل زمین میں مربوط شعر اور نئے مضامین نکال سکتا ہے یا نہیں اور ایک ہی زمین میں وہ کئی کئی غزلیں کہہ سکتا ہے یا نہیں۔ انشا نے اپنی قادر الکلامی کے اظہار کے لیے ایک ہی زمین میں چار یا پانچ غزلیں کہنے پر اکتفا نہیں کیا۔ وہ تو سب سے بازی لے جانا چاہتے تھے۔ انھوں نے ع ''غنچے بھی چٹ سے فق ہوئے، سارے چمن میں غش کیا'' کی زمین میں ایک ساتھ دس غزلہ کہا اور محفل مشاعرہ میں پڑھا۔ ایک اور سنگلاخ زمین ع: ''ہوا پیدا یہ ڈوڈول سے کوہِ قاف کا جوڑا'' میں اٹھارہ غزلہ کہا۔ اٹھارہ غزلہ انشا سے پہلے کسی ہم عصر شاعر نے نہیں لکھا تھا۔ ان سب اجزا سے مل کر انشا کی شاعری کا تار و پود بنتا ہے جس کا مزاج ''مجلسی'' اور لہجہ ''رستمی'' ہے۔

جرأت کی طرح انشا کی غزل میں بھی دو رنگ ملتے ہیں۔ ایک وہ رنگ جو اُن کے قیام دہلی کے زمانے کا ہے جس میں جذبہ واحساس کے ساتھ، داخلیت کا رنگ نمایاں ہے۔ اس رنگ میں انشا کی وہ غزل شاہکار غزل ہے جس کا مطلع یہ ہے:

کمر باندھے ہوئے چلنے پہ یاں سب یار بیٹھے ہیں ــــ بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں

ان کی شاعری کا ایک حصہ اسی رنگ کو سامنے لاتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

جگر کی آگ بجھے جلد جس میں وہ شے لا ــــ لگا کے برف میں ساقی صراحیِ مے لا
نزاکت اس کے یہ مکھڑے کی دیکھیو انشا ــــ نسیمِ صبح جو چھو جائے رنگ ہو میلا
دل کے نالوں سے جگر دکھنے لگا ــــ یاں تلک روئے کہ سر دکھنے لگا
اب خیر و عافیت تو لگا مجھ سے پوچھنے ــــ انشا تو بارے نرم ہوا یار کا مزاج
قیس لیلیٰ سے مل گیا شاید ــــ نہیں آتی جو آج بانگِ جرس
بستی تجھ بن اُجاڑ سی ہے ــــ کم بخت یہ شب پہاڑ سی ہے
ساتھ اپنے کوئی اسباب سفر لیتا ہے ــــ تو فقیر اس گھڑی سر زانو پہ دھر لیتا ہے

اس رنگ کے اشعار میں ان اشعار کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے جن میں تصوف و معرفت کے مضامین باندھے گئے ہیں ۔ دیوانِ انشا کی پہلی تین غزلیں تو مابعد الطبیعیاتی تصورات ہی کو پیش کرتی ہیں ۔ چند شعر اس رنگ کے بھی دیکھتے چلیے:

کیوں شہر چھوڑ عابد غارِ جبل میں بیٹھا | تو ڈھونڈتا ہے جس کو وہ ہے بغل میں بیٹھا
بس خیالِ دور بیں لاہوت کی تو سیر کر | اور بھی آگے چلے گا تو یہیں کا یا ہوا
محیط اس میں ہے تمثالِ جلوۂ واجب | اگرچہ آئینۂ ممکنات ہے ناسوت
آتی ہے نظر اس کی تجلی ہمیں زاہد | ہر چیز میں، ہر سنگ میں، ہر خار میں خس میں
خوابِ عدم سے شورِ جنوں نے جگا دیا | انشا بس اور نیند کہاں خوب سو چکے

یہ وہ اثرات ہیں جو انشا نے قیامِ دہلی کے زمانے میں قبول کیے ۔ جہاں میرزا مظہر اور خواجہ میر درد کے اثرات پہلے سے فضا میں موجود تھے ۔ یہ رنگِ سخن دہلی میں پسندیدہ و مقبول تھا ۔ لیکن لکھنو اور فیض آباد کی فضا اس سے بالکل مختلف تھی ۔ یاد رہے کہ یہ وہ رنگِ سخن نہیں ہے جس سے ہم انشا کو پہچانتے ہیں ۔ کلامِ انشا میں ان کی حیثیت اتفاقی اور وقتی نوعیت کی ہے ۔ اس طرح ان کے ہاں ایسے متعدد اشعار بھی ملتے ہیں جن میں "سراپا" بیان کیا گیا ہے یا جن میں عاشق و معشوق کے درمیان ہونے والے معاملات بیان کیے گئے ہیں جن میں شوخی بھی ہے اور ساتھ ساتھ بیان کا وہ جوش اور زبان کا وہ لطف بھی جو انشا کے کلام کی نمایاں خصوصیت ہے اور جن میں جنس و وصل اور لکھنؤ کی کھلنڈری معاشرت کا وہ اثر موجود ہے جس سے ہم اس دور کو پہچانتے ہیں ۔ مثال کے طور پر یہ چند شعر دیکھیے:

پیار سے اس نے پکارا جو مجھے منھ سے مرے | یہی نکلا کہ یہ آیا اجی آیا آیا
اچھا جو خفا ہم سے ہو تم اے صنم اچھا | لو ہم بھی نہ بولیں گے خدا کی قسم اچھا
میں نے جو کہا آئیے مجھ پاس تو بولے | کیوں کس لیے کس واسطے کیا کام ہمارا
مرے ہے جو بازو میں اک نیل سا | سو تیرے ہی پانوں کا توڑا لگا
اب تو اگلی سی طرح کا نہیں گہرا پردا | رہ گیا آپ میں اور ہم میں اکہرا پردا
کچھ اشارا جو کیا ہم نے ملاقات کے وقت | ٹال کر کہنے لگا، دن ہے ابھی رات کے وقت
چوٹ کھا کر لگے کہنے کہ اگر ایسی ہی | ہو کلا کھیلنی تجھ کو تو کسی نٹ سے لپٹ
کیوں کر نہ گدگداہٹ ہاتھوں میں اس کے اٹھے | وہ گوری گوری رانیں جس نے دبائیاں ہوں
بس ہم سے نہ بولو جاؤ اپنے | انشا اللہ خاں سے بولو
بن گئے ہم پلنگ پر اس کے | شکل شب لوٹ پوٹ تکیے کی
کب چاہوں ہوں میں صرف ملاقات کی ٹھہرے | تب خوش ہو مرا دل کہ جب اس بات کی ٹھہرے
جس جگہ لینے سے تو چونک پڑے | لیجے ایسے مکان میں چٹکی

ان اشعار میں انشا نے شوخی و ادا اور چونچلے پن کے ساتھ جنس و وصل کی وہ ساری باتیں بیان کی ہیں جن سے ہم جرأت کو پہچانتے ہیں ۔ ان اشعار کو اگر آپ جرأت کے اشعار کے ساتھ رکھ کر پڑھیں تو جرأت انشا سے بہتر شاعر نظر آئیں گے ۔ یہاں مقابلے میں وہی صورت بنتی ہے جو میر تقی میر کے مقابلے میں قائم چاند پوری کی بنتی ہے ۔ یہ

معاملہ بندی بنیادی طور پر انشا کی انفرادیت نہیں ہے۔ اس رنگ نے انشا کی مجلسی شاعری کو مقبول تو بنایا لیکن معاملہ بندی کی شاعری میں وہ جرأت ہی کو داد دیتے رہے۔ انشا سراپا نگاری کرتے ہیں کہ یہ اس دور کا نہایت مرغوب و پسندیدہ رنگ تھا لیکن یہاں بھی وہ جرأت سے آگے نہیں بڑھتے۔ سراپا نگاری جرأت کا خاص فن تھا۔ جنس اور وصل کے معاملات کے بیان میں بھی انشا کے ہاں وہ تراوٹ نہیں ہے جو ہمیں جرأت کی مزے دار شاعری میں ملتی ہے۔ انشا کا یہ رنگِ سخن بھی ان کے درباری مزاج اور مجلسیت کا حصہ ہے۔ یہاں بھی ان کی شاعری میں تماشا دکھانے اور ڈگڈگی بجانے کا پہلو نمایاں ہے۔ اہلِ دربار اور صاحبِ دربار کو خوش کرنا اور ان سے داد لینا یہی انشا کی شاعری کا مقصد ہے۔ ان کی ساری زندگی اسی دائرے میں گھومتی ہے۔ زندگی کو اس زاویۂ نظر سے دیکھنے سے انشا نے ہر اس رنگ میں شعر کہے جسے اہلِ محفل پسند کرتے تھے خواہ وہ رنگ ان کا ہو یا نہ ہو اسی لیے ان کی غزل میں ہمیں مختلف رنگ کے اشعار ملتے ہیں۔ وہ اپنی غزل کو ایک ایسا گل دستہ بنا کر پیش کرتے ہیں جس میں مختلف رنگ ہوں تاکہ مختلف رنگوں کو پسند کرنے والے اہلِ محفل انھیں پسند کریں اور دل کھول کر داد دیں اور اس طرح ان کی حیثیت کا قد بڑھتا رہے۔ ان کی غزلوں میں اسی لیے بیک وقت استادانہ ہنرمندی بھی ہے اور مشکل زمینوں میں نئے نئے قافیے لانے کی کاوش بھی۔ تمسخر اور ظرافت بھی ہے اور دھواں دھار انداز بھی۔ کبھی وہ چھیڑ چھاڑ کی غزل کہتے ہیں اور لاکھ شوخیوں کو نوکِ قلم سے بیان کرتے ہیں۔ ع ''اب چھیڑ چھاڑ کی غزل انشا ایک اور لکھ''۔ کبھی وہ ہنسی کے واسطے غزل کہتے ہیں۔ ع ''انشا ہنسی کے واسطے کہہ اور اک غزل''۔ کبھی وہ آزادوں کے لہجے میں غزل کہتے ہیں اور یہ سب کام بہرِ تفنن کیے جاتے ہیں:

آزادوں کے لہجے میں غزل یہ تو سنائی از بہرِ تفنن

اب اپنی تو بولی میں کچھ اشعار کہہ انشا ہو جس میں ظرافت

کبھی وہ نئی ردیف اور نئے قافیوں کے ساتھ ایسی غزل کہتے ہیں کہ بزم میں ان کی شوکت ظاہر ہو:

اب اور ردیف اور قوافی میں غزل پڑھ لیکن اسی ڈھب سے

تا شاعروں کے آگے ہو اس بزم میں انشا ظاہر تری شوکت

کبھی وہ مارواڑیوں کی زبان میں غزل کہتے ہیں۔ کبھی افغانی لہجے میں شعر کہتے ہیں۔ کبھی برہمنوں کی زبان میں اردو لکھتے ہیں۔ کبھی شہدوں کی زبان میں شعر کہتے ہیں۔ کبھی محفل کو دیکھتے ہوئے کشمیری زبان میں ایک شعر غزل میں شامل کر دیتے ہیں۔ کبھی ایک آدھ لفظ انگریزی کا غزل کی زبان میں ملا دیتے ہیں۔ کبھی ترکی و عربی کے مصرعے لے آتے ہیں۔ کبھی گنواری بولی میں شعر کہتے ہیں۔ وہ لطیفہ گوئی اور فصاحت و بلاغت دونوں کو بیک وقت کام میں لاتے ہیں تاکہ کوئی شاعر و سخن داں ان کے سامنے نہ بول سکے:

وہ لطیفہ گوئی اس کی وہ فصاحت اور بلاغت

نہیں اس قدر کہ بولے کوئی شاعر و سخن داں

لیکن تفنن و تماشے کے مقصد کو پورا کرنے کے لیے تمسخر، ظرافت، شوخی، چھیڑ چھاڑ، ادا بندی، غرض جو کچھ وہ کرتے ہیں سلیقے اور ''سنجیدگی'' کے ساتھ کرتے ہیں۔ یہ انشا کا مزاج ہے۔ مصحفی کے خلاف ''سوانگ'' نکالا تو وہ تماشا ضرور تھا لیکن انشا کے لیے یہ تماشا ایک مقصد رکھتا تھا۔ شہزادے کی خوشنودی حاصل کرنے اور مخالف کو ذلیل و خوار کر کے شکست دینا اس تماشے کا مقصد تھا۔ یہی مزاج انشا کی غزل میں موجود ہے۔

انشا کی شاعری ان کی شخصیت کا اظہار ہے۔ ان کی شخصیت متحرک شخصیت ہے۔ وہ اپنے چاروں طرف کی زندگی، ماحول اور گردوپیش سے بے تعلقی پیدا نہیں کرتے بلکہ اسی کا ایک حصہ بن کر کامیابیوں سے ہم کنار ہوتے ہیں۔ وہ درباری آدمی ہیں۔ ان کی ساری تخلیقی سرگرمیاں طبقۂ خواص کے گرد گھومتی ہیں۔ میر تقی میر کی طرح وہ عوام سے گفتگو نہیں کرتے بلکہ اس کے برعکس یہ کہتے ہیں:

کب مخاطب کریں ہیں عام کو ہم — متکلم ہیں خاص لوگوں سے

غزل کی علامتوں اور کنایوں نے انشا کی شخصیت کو چھپایا ضرور ہے لیکن اس پردے کے باوجود ان کی شخصیت کھل کر غزل میں سامنے آتی ہے۔ انشا غزل میں اپنی شخصیت کی نفی نہیں کرتے بلکہ اسے ظاہر کرتے ہیں۔ انشا کے تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لیے ایک بالکل متضاد مثال میر کی لیجیے۔ میر اپنی ذات کو مسلسل کسی ایسی چیز کے سپرد کرتے رہتے ہیں جو ان کی ذات سے زیادہ بیش قیمت ہے۔ اپنے تخلیقی عمل میں میر اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں لگے رہتے ہیں اور اپنی ذات کو مسلسل قربان کرتے رہتے ہیں۔ تخلیقی سطح پر ان کے ہاں وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے الگ الگ ہو جاتے ہیں اور وہ خود کو دور رکھ کر دیکھنے کی صلاحیت پیدا کر لیتے ہیں۔ اسی لیے میر کو معلوم ہے کہ وہ کون سے تجربات ہیں جو ان کے لیے تو اہم ہیں لیکن شاعری کے لیے اہم نہیں ہیں۔ اس تخلیقی عمل نے میر کو ایک عظیم اور آفاقی شاعر بنا دیا ہے۔ انشا کا تخلیقی عمل اس کے بالکل برعکس ہے۔ وہ تجربات و تاثرات جو ان کے لیے اہم ہیں وہی ان کی شاعری کے لیے بھی اہم ہیں۔ وہ تخلیقی عمل میں اپنی ذات کو قربان نہیں کرتے اور نہ اپنی شخصیت کو معدوم کرتے ہیں بلکہ صرف اسے ہی اہمیت دیتے ہیں اور اسی کا اظہار کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے دور میں وہ بڑے اور ممتاز شاعر شمار ہوئے لیکن آج معلوم ہوتا ہے کہ انشا کی شخصیت ان کی شاعری سے بڑی ہے اور ان کی شاعری ان کی شخصیت سے چھوٹی ہے۔ اسی لیے وہ اپنے دور پر تو چھا جاتے ہیں لیکن اس کے بعد وہ سمٹ کر سکڑ جاتے ہیں۔ وہ دس غزلہ یا اٹھارہ غزلہ اس لیے نہیں کہتے کہ ان کے پاس کہنے کے لیے کچھ ہے بلکہ اس لیے کہتے ہیں کہ وہ اپنی شخصیت کی عظمت اور اپنی قادرالکلامی کا اظہار کر کے اپنی رستمی کا سکہ سب کے دلوں پر جما سکیں اور خود شعر و سخن کے جگت سیٹھ کہلا سکیں:

نہیں شعر و سخن میں کوئی اس کی ساکھ کا جوڑا — یہ سچ سمجھو کہ انشا ہے جگت سیٹھ اس زمانے کا

اپنے زمانے کے جگت سیٹھ بننے کے لیے انشا نے اپنی دوکانِ شاعری میں ہر میل کا مال جمع کیا جس کی مانگ تھی تاکہ ہر قسم کا گاہک ان کی دوکان پر آئے اور اپنی پسند کی چیز حاصل کر سکے۔ انشا شعوری طور پر یہ کام کرتے ہیں اور اپنی دوکان چمکانے کے لیے اپنی غزل میں اشتہار بھی دیتے ہیں:

میر و قتیل، مصحفی و جرأت و مکیں — ہیں شاعروں میں یہ جو نمودار چار پانچ
سو خوب جانتے ہیں کہ ہر ایک رنگ کے — انشا کی ہر غزل میں ہیں اشعار چار پانچ

ہر قسم کا مال دوکانِ شاعری میں سجانے کے لیے وہ ایسے شاعروں کے رنگ میں بھی شعر کہتے ہیں جو مزاجاً ان سے مختلف بلکہ متضاد ہیں مثلاً میر اور خواجہ درد۔ ادابندی، جس کے نمائندہ شاعر جرأت ہیں، انھیں اس لیے مرغوب ہے کہ وہ ان کے دور کا مخصوص و مقبول رنگ سخن ہے۔ کبھی وہ مصحفی کے طرز میں غزل کہتے ہیں۔ استادی و قادرالکلامی دکھانے کے لیے ساری غزل میں ایسے قافیے لاتے ہیں جن میں 'زیر' آئے یا پھر سب میں 'زبر' آئے۔ کبھی یہ کہہ کر:

جس میں ہر پھر کے یہی آوے تبر لیتا ہے — یعنی اور ایسی غزل لکھ کہ بس اک مطلع چھپٹ

پھر اس غزل میں بارہ شعر ایسے لکھے کہ ''تبرلیتا ہے'' اس میں آیا ہے۔ کبھی بحر جدید (فعلاتن فعلاتن مفاعلن ([۹۴] اور کبھی ریختی کے لہجے میں غزل کہتے ہیں۔ کبھی ایسی غزل کہتے ہیں جس میں ''کی قسم'' ردیف ہے اور طرح طرح سے قسمیں کھاتے ہیں (ص ۲۲۹) ایک غزل ایسی کہی جس میں صرف ''چمک'' کے مضمون باندھے: ع مضموں چمک کے چاند سے بھی کچھ دو چند باندھ (ص ۱۸۳)۔ پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہی جس میں ''معانی عاشق پسند'' باندھے۔ (ص ۱۸۴) اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہی جس میں ایسے شعر کہے جن میں ''محبوب کا بگاڑ'' باندھا گیا ہے (ص ۱۸۵)۔ کہیں وہ کہانی کے سے کی غزل کہتے ہیں (۲۶۴) کبھی ایسے شعر لکھتے ہیں جن میں حروف کو الٹنے سے صحیح لفظ بن جاتا ہے۔ محبوب نے لفافے پر لکھا ہے کہ ''خط آشنا'' کو پہنچے۔ یہ دراصل محبوب نے انشا کا نام الٹا لکھا ہے۔ سحر، کے وقت ماش کا دانہ پھینکا تو: ع اشارہ میں نے تاڑا کہ ہے لفظ ''شام'' الخ۔ گویا شام کے وقت ملاقات ہوگی۔ انشا نے ''پانچوں'' کی ردیف میں غزل کہی تو مخالفین نے ساتوں کی ردیف میں غزل کہی، انشا نے اس کے جواب میں آٹھوں کی ردیف میں غزل کہہ کر مخالفین کو پچھاڑ دیا۔ یہ سب کام وہ اپنی شخصیت کے اظہار اور اپنی ذات کو اس معاشرے میں سب سے برتر واعلیٰ بنانے کے لیے کرتے ہیں۔ جیسا کہ میں نے کہا یہی ان کا مقصدِ شاعری اور یہی ان کا تخلیقی عمل ہے۔ انشا کے لیے شاعری ایک تماشا ہے جس میں وہ زبان، فصاحت وبلاغت، جوشِ بیان، سلاست وروانی کا پوری طرح خیال رکھتے ہیں۔ وہ تماشا کرتے ہیں۔ تماشا دکھاتے ہیں لیکن پوری سنجیدگی کے ساتھ۔ یہی ان کا فن ہے۔

اپنے اس مخصوص مزاج سے انشا نے کئی کام لیے اور اردو غزل میں چند نئے پہلوؤں کا اضافہ کیا جو یہ ہیں:

(۱) انشا نے بڑی حد تک اپنی غزل سے احساس وجذبہ کو خارج کر دیا اور سارا زور خیال اور مضمون پر صرف کیا مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جن میں تصوف بھی ہے اور عشق بھی۔ سیاسی پہلو بھی ہے اور معاملہ بندی بھی لیکن کہیں بھی جذبہ نہیں ہے۔ یہی وہ رنگِ سخن تھا جسے آگے چل کر ناسخ نے اختیار کیا:

الفت نہ کس طرح سے بہم ہو کہ ہم غریب — اللہ کے فقیر، یہ اللہ کے درخت
مثالِ عیسیٰ مریم مقابلے نے کیا — لباسِ عشق میں پیدا چراغ کا بیٹا
مروڑی فوجِ انگریزی نے دی اک ایسے ہی بل کی — کہ رسّی کٹ گئی ہلکر کی، ٹوٹا جاٹ کا جوڑا
کذب، بہتان، افترا طوفاں غلط محض دروغ — میں تمھارا نام لے کے کب بھلا رویا کیا

خدا ہی جانے کدھر سدھارے شکیب وصبر وقرار وطاقت
ہر ایک ان میں سے دے گئے ہیں ہمارے سینے کو داغ اپنا

ہلے ہے آئینے میں اس طرح وہ زلفِ سیاہ
کہ لہریں لیوے پڑا جیسے سطحِ آب میں سانپ

کبھی عمر بھر نہ تلوے جلیں گے
قدم آپ رکھیے مری چشمِ تر پر

حیف ایام جوانی کے چلے جاتے ہیں
ہر گھڑی دن کی طرح ہم تو ڈھلے جاتے ہیں

وہ جو شخص اپنی ہے تاڑ میں، سو چھپا ہے دل ہی کی آڑ میں
نہ وہ بستی میں نہ اجاڑ میں نہ وہ جھاڑ میں نہ پہاڑ میں

شبِ ہجراں میں سانپوں کے چمکتے ہیں یہ من انشا
نہ یہ جگنو نہ یہ تارے نہ یہ الماس کے نگ ہیں

جی میں کیا آگئی انشا کے یہ بیٹھے بیٹھے — کہ پسند اس نے کیا عالمِ تنہائی کو

ہم صفیرو چھٹو گے مت تڑپو — دم ابھی آ کے زیرِ دام تو لو

بستی تجھ بن اجاڑ سی ہے — کم بخت یہ شب پہاڑ سی ہے

اے جنوں استاد جی خم ٹھونک کر آجائیے — ہاں خلیفہ ہم بھی دیکھیں پہلوانی آپ کی

کی میں نے شب جو ہوا تعریف چاندنی کی — میری طرف سے اپنے وہ منھ کو موڑ بیٹھے

خیال میں ترے چہرے کے مرگیا ہو جو شخص — تو اس کی خاک سے سونے کی آرسی نکلے

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے آپ محسوس کریں گے کہ ان میں جذبات شامل نہیں ہیں۔ یہ کچھ مختلف قسم کی شاعری ہے لیکن اس کے باوجود ان میں ایسا تخلیقی خلوص ضرور موجود ہے کہ شعر سے ہماری دلچسپی باقی رہتی ہے۔ اسی سے انشا کا تخلیقی رویہ متعین کیا جاسکتا ہے۔ ویسے بھی انشا کی زندگی میں جذبات کوئی بڑا کردار ادا نہیں کرتے۔ ان کے لیے تو اصل چیز درباری زندگی ہے اور درباری زندگی جذبات سے بچ کر ہی کامیاب ہوسکتی ہے۔ آصف الدولہ نے محمد تقی میر سے پوچھا کہ کیا مرزا سودا شاعرِ مسلم الثبوت تھا۔ میؔر نے جواب دیا۔ ''بجا ع ہر عیب کہ سلطاں بہ پسندد ہنر است'' [۹۵] نواب سعادت علی خاں نے کوئی بات کہی۔ انؔشا نے لکھا ہے کہ ''میں بے تحاشا ہنسا' ہر چند کہ اس میں ہنسی کی کوئی بات نہ تھی'' [۹۶] میؔر اسی لیے ناکام درباری تھے اور انؔشا اسی لیے کامیاب درباری تھے۔ اسی مزاج کی وجہ سے انؔشا کی شاعری مختلف قسم کی شاعری ہے۔ جذبے کے دب جانے سے ان کی شاعری پر دماغ حاوی رہتا ہے۔ وہ جو نئی نئی چیزیں اپنی شاعری میں کرتے ہیں وہ بھی اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ بلند آہنگ اور پرشکوہ مردانہ آواز، جو ان کی شخصیت کا اظہار ہے، اسی لیے اردو غزل کو ایک نیا لہجہ دیتی ہے جس سے ہماری جدید تر غزل استفادہ کرسکتی ہے۔ یگانہ چنگیزی کی آواز میں انشا کا یہی لہجہ شامل ہے۔

(۲) دوسرا کام انشا نے یہ کیا کہ غزل، جو اب تک عشق و عاشقی کے اظہار کا ذریعہ تھی اور اسی حوالے سے اس میں دنیا جہاں کی باتیں بیان کی جاتی تھیں، اسے اپنی شاعری میں غیر اہم بنا دیا۔ انشا کا بنیادی حوالہ عشق نہیں ہے بلکہ عشق تو ان کے لیے لاکھ من کا بوجھ ہے: ع کہ عشق ہے مرے کاندھے پہ لاکھ من کا بوجھ۔ وہ تو عشق سے ہٹ کر دنیا کو دیکھتے ہیں۔ انھیں تو اس کی بود و باش کی بھی اطلاع نہیں ہے۔

حضرتِ عشق دیر میں رہتے ہو یا حرم میں تم — مجھ کو نہیں کچھ اطلاع آپ کی بود و باش سے

کبھی انھیں اس کا تجربہ ہوتا بھی ہے تو وہ اسے بیان نہیں کرتے بلکہ صرف سوال پوچھ کر رہ جاتے ہیں:

زمیں سے اٹھی ہے یا چرخ پر سے اتری ہے — یہ آگ عشق کی یارب کدھر سے اتری ہے

انھیں یقین نہیں ہے کہ یہ عشق کی کیفیت ہے۔ عشق تو ان کا راستہ اور ان کا تخلیقی رویہ ہی نہیں ہے:

پوچھا کسی نے قیس سے تو ہے محمدی؟ — بولا وہ بھر کے آہ کہ اسلام اور عشق

اسی لیے عشق کے تعلق سے انشا کے ہاں ایک اُوپری پن کا احساس ہوتا ہے:

عشق وہ پھل ہے کہ جس کے تخم ہیں یہ اشکِ سرخ　　　بے خودی ہے مغز اس کا، اس کا چھلکا اضطراب

اسی رویے کی وجہ سے وہ جذبات سے بچ کر شاعری کرنے میں کامیاب ہو سکے۔ ان کے ہاں عشق محبوب سے لپٹ جانے کا نام ہے۔ اس لپٹنے میں بھی ان کے جذبات شامل نہیں ہیں:

لپٹے جو ہم تو ان نے شب سر پہ زمیں لی اٹھا　　　دھوم سے غل سے چیخ سے شور سے تو یہ دھاڑ سے

کیا غضب تھا پھاند کر دیوار آدھی رات کو　　　دھم سے میرا کودنا اور وہ تمھارا اضطراب

پر وہ دھڑکا تھا مزے کے ساتھ صدقے اس کے جی　　　پھر کرے اپنے نصیب اللہ ویسا اضطراب

عشق ان کے لیے ایک چھوٹی اور غیر اہم چیز ہے:

کیا خدا سے عشق کی میں رونمائی مانگتا　　　مانگتا بھی اس سے تو ساری خدائی مانگتا

اس سے خلوت کی ٹھہر جاتی تو میں اللہ سے　　　واسطے دو دن کے عرشِ کبریائی مانگتا

اسی لیے انشا کی غزل میں نہ معشوق آتا ہے اور نہ عاشق البتہ عورت ضرور نظر آتی ہے جس سے انھیں لپٹنے کی حد تک دلچسپی ہے۔ عشق کے حوالے کے بغیر جذبات سے بچ کر شاعری کرنا، یہ وہ امکان تھا جس کا راستہ انشا نے اردو غزل کو دکھایا۔ عشقیہ شاعری میں شاعر کا لہجہ نرم اور ملائم ہو جاتا ہے۔ انشا کے ہاں عشق ہے ہی نہیں اس لیے ان کی غزل کا لہجہ مردانہ پُر قوت اور بلند آہنگ رہتا ہے۔ یہی وہ لہجہ و آہنگ ہے جو انشا سے مخصوص ہے اور جس سے ہمارے آج کے شعرا استفادہ کر سکتے ہیں۔ یہ مردانہ لہجہ اردو غزل میں اب تک پوری طرح استعمال نہیں ہوا۔ اس لہجے سے متعارف ہونے کے لیے یہ چند شعر بآواز بلند پڑھیے:

الفت نہ کس طرح سے بہم ہو کہ ہم غریب　　　اللہ کے فقیر، یہ اللہ کے درخت

جگر کی آگ بجھے جلد جس میں وہ شے لا　　　لگا کے برف میں ساقی صراحیِ مے لا

کوئی بھونکے ناحق جو کتے کی طرح　　　تو دتکار دینا اسے کہہ کے دت

ہیں زورِ حسن سے وہ نہایت گھمنڈ پر　　　نامِ خدا نگاہ پڑے کیوں نہ ڈنڈ پر

گرا میں اس پہ شب یونہیں کہ ڈھ پڑتا ہو جوں کوئی　　　اُچکا جیب کترا بدرۂ صرّاف کے اوپر

یاس و امید و شادی و غم نے دھوم اٹھائی سینے میں　　　خوب مچی ہے آج دھا دھم مار کٹائی سینے میں

بچہ رے زے جو لگا کہنے تو ماں باپ اس کے　　　اپنے دندانِ فرح کھول کے جوں سین ہوئے

یا چھیڑنے کو ابر کے اک جھٹکا مار کر　　　شلوار بندِ برق شرر بار توڑیے

جو نسیم صبح لپٹ گئی کسی گل کے دامنِ پاک سے
تو شعاعِ مہر نے اک چھڑی جڑی اس کو آ کے سٹاک سے

بولے ہے یہی خامہ کہ کس کس کو میں باندھوں　　　بادل سے چلے آتے ہیں مضموں مرے آگے

ہوں وہ جبروتی کہ گروہِ حکما سب　　　چڑیوں کی طرح کرتے ہیں چوں چوں مرے آگے

ہے عاشقِ صادق یہ ترا ایک بہادر　　　دس بیس تو کیا چیز وہ ڈرتا نہیں سو سے

نہ لہرائے کیوں کر ہوائے جنوں　　　کہ ہے شورش افزا یہ ساون کی رُت

یہ وہ لہجہ ہے جو نہ میر و سودا کے ہاں ملتا ہے، نہ درؔد و سوز کے ہاں اور نہ حسرت و جرأت کے ہاں اور یہی وہ لہجہ ہے جس سے ہم انشا کو پہچانتے ہیں۔

(۳) تیسرا کام انشؔا نے یہ کیا کہ قدرتی منظر، موسم، پھول، مینھ، غنچے، شبنم، گھٹا وغیرہ سے پیدا ہوتے والی کیفیتوں کو اپنی غزل میں شامل کیا۔ میؔر کے ہاں بھی ایسے شعر ملیں گے اور اچھے شعر ملیں گے۔ سوؔدا کے ہاں بھی ملیں گے مگر کم لیکن انشا کی غزل کا یہ وہ مزاج ہے جو تواتر کے ساتھ سارے دیوان میں موجود ہے اور انشا کی غزل کی پہچان ہے۔ منظر کو وہ اپنے خیال کی ترجمانی کے لیے برتتے ہیں جس سے ایسی شبیہ بنتی ہے جو اچھی لگتی ہے اور تاثیرِ شعر کو بڑھا دیتی ہے۔ یہ شبیہیں بنانے کا وہ تخلیقی عمل ہے جسے آج کی زبان میں تمثالیں (Images) کہتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے کہ کس طرح تمثالیں اثرِ شعر کو بڑھا رہی ہیں:

دھیان کر انشا ٹک اس کے غرفۂ منظر کی سمت — عرش کا در وا ہوا، چلون اٹھی، پردا کھلا

اب کے یہ سردی پڑی ہر ایک تارا جم گیا — کاسۂ چرخ بریں سارا کا سارا جم گیا

جو ٹھنڈے ٹھنڈے چلے ہے اے آہ چھانوں تاروں کی چل نکل تو
گلوں کی نکہت کا قافلہ بھی چمن سے اب لاد پھاند نکلا

شعلے بھڑک رہے ہیں یوں اپنے تن کے اندر — دوں لگ رہی ہو جیسے گرمی سے بن کے اندر

نظارہ سوئے دانۂ شبنم اگر کروں — جاتی ہے چٹ نگاہ پھسل سبزہ زار پر

سو سو طرح کی شکل دکھاتا ہے کیا کہوں — عکسِ شگوفہ ہے جو پڑا آبشار پر

پینگیں امریوں میں جس وقت چڑھاتا ہوں میں — مجھ سے کہتی ہے یہ ساون کی جھڑی ڈالی توڑ

نیند سے غنچوں کو چونکاتی ہے یہ چھینٹے منھ کو دے — کر رہی ہے گلستاں میں زور شبنم اختلاط

مینھ برسے ہے، جاڑا ہے، ہوا سرد چلے ہے — ٹک آ نہ لپٹ کر مرے سینے کو تو کر گرم

ٹرّاٹے مینھ کے ہیں بادل گرج رہے ہیں — نقارے سے فلک پر کچھ آج بج رہے ہیں

جھمک ہے یہ کچھ اس اودے دوپٹے کی کناری میں — نظر جوں برق آوے دامنِ ابرِ بہاری میں

غور کر دیکھو تو شبنم کو بروئے سبزہ — کس نے موتی یہ بنا اس پہ جڑے پانی کے

مہندی کی ٹٹیوں کی ہے آڑ سخت بیلی — اور خوں ٹپک رہا ہے لالے کی ہر کلی سے

پری وہ جو ٹک ہو خفا، رک گئی — تو چلنے سے ٹھنڈی ہوا رک گئی

نہیں نسیمِ بہاری یہ ہے پری کوئی — اڑن کھٹولے کو ٹھہرا جو قر سے اتری ہے

(۴) چوتھا کام انشا نے یہ کیا کہ ''ہندوستانیت'' کو، برعظیم کی اسطور ودیسی کنایت کو کثرت سے اپنی شاعری میں شامل کر کے اسے ایک الگ رنگ دیا۔ ہندوستانیت انشا کے مزاج میں اس طرح رچی بسی تھی کہ وہ نہ صرف اردو زبان کو فارسی و عربی کی طرح ایک الگ زبان سمجھتے تھے بلکہ اردو شاعری میں ہندوستانی عناصر کو شامل کر کے اسے بھی ایک نیا رنگ دینا چاہتے تھے۔ 'قدیم اردو' میں یہ عنصر عام طور پر استعمال ہوا ہے۔ ولی دکنی کے ہاں بھی، کم ہونے کے باوجود، موجود ہے۔ آبرو و ناجی کے ہاں بھی یہ ملتا ہے لیکن اس دور میں انشا نے شعوری طور پر اسے ایک رجحان کے طور پر قبول کیا۔ یہ تجربہ انشا نے مثنوی میں بھی کیا اور ایک ایسی مثنوی لکھی جس میں عربی و فارسی کی چھینٹ نہیں ہے اور نثر

میں رانی کیتکی کی کہانی لکھ کر اس رجحان کو پیش کیا۔ یہ بھی ایک نیا طرزِ ادا اور نیا رنگِ سخن ہے جو انشا سے مخصوص ہے۔ انشا نے اس رنگ کو غزل میں ابھارنے کے لیے دو کام کیے۔ ایک یہ کہ خالص ہندوستانی روزمرہ، محاورہ اور الفاظ اور ان سے پیدا ہونے والے لہجے کو غزل میں سمویا اور اس طرح برتا کہ وہ نامانوس و اجنبی معلوم نہ ہوں۔ اس سطح پر انھوں نے عربی و فارسی الفاظ کے استعمال سے گریز کیا۔ دوسرا کام یہ کیا کہ ہندوی اسطور و روایت کو اسی بے تکلفی سے برتا جس طرح عربی و فارسی اسطور و کنایات اور علامات و تلمیحات کو برتا جاتا تھا۔ اس سے اردو غزل کے رنگ و مزاج میں ہندوستانیت پیدا ہوئی جو اس دور میں ایک نیا رنگ تھا۔ یہاں ہندوستانی عنصر عربی و فارسی روایت کے مزاج میں گھل مل جاتا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

مرے دل میں سانپ سا پھر گیا، مرے جی سے چین بچھڑ گیا
مری بھاویں باغ اُجڑ گیا، مری جاں نثار نے غش کیا

سحر ایک ماش پھینکا مجھے جو دکھا کے ان نے
تو اشارہ میں نے تاڑا کہ ہے لفظ شام الٹ

ہے بندھا مینھ کے تار کا جھولا
کیوں نہ لے جھوتٹے یار کا جھولا

مرے ہے جو بازو میں اک نیل سا
سو تیرے ہی پاتوں کا توڑا لگا

کیڑے کے پر انگیا میں لگا رادھکا بولی
ہے کشن یہ کاٹن کو مورے انگ میں کیڑا

جہاں کے تھے راجہ بھرتری جی کنواں بنانے کو واں کسی نے
زمین کھودی تو ایک جوگی دھرے ہوئے سر پہ ناند نکلا

نہ کیوں کر بن کے بن ٹیسو کے پھولوں کے نظر آویں
جو جنگل جی سے جوگی آپ پہنے بھاگ کا جوڑا

مہاراجا جہاں چگتے تھے موتی ہنس کے جوڑے
وہاں کا اب شری ٹھاکر بنا ہے کاگ کا جوڑا

نہیں کچھ بھید سے خالی یہ تلسی داس جی صاحب
لگایا ہے جو اک بھونرے سے تم نے آکھ کا جوڑا

لپٹ کر کشن جی سے رادھکا یوں نہیں لگی کہنے
ملا ہے چاند سے اے لو، اندھیرے پاکھ کا جوڑا

بناتے ہیں ہم تم کو کیا شیخ جیو
ذرا آنے دیجے تو ہولی کی رُت

یہ جو مہنت بیٹھے ہیں رادھا کے کنڈ پر
اوتار بن کے گرتے ہیں پریوں کے جھنڈ پر

شیو کے گلے سے پاربتی جی لپٹ گئیں
کیا ہی بہار آج ہے برمھا کے رنڈ پر

بھٹ کٹیا کے ارے کانٹے پڑیں مٹھی خاک
رائی اور نون ترے دیدوں میں تھوڑے پتھر

ادھر تو گنگا ادھر جمنا، بیچ تربینی
عجب طرح کا ہے تیرتھ پراگ پانی پر

لونا چماری کی قسم کلوا بیر کی
کالی بلا کی غولِ بیابان کی قسم

کھلا کے مال پوے، ترتراتے موہن بھوگ
گرو جی چیلوں کو اپنے بھسنڈ کرتے ہیں

پڑھے یہ راہ میں سکلا مبر دھرم پستک
کہ ہندو دھرم ہر اک واں جھکائے گردن جائے

ہیں وہ جوگی بیبہ، گر، ابدھوت، جن کے سامنے
بالکا دیو جنوں، وحشت پری ہے بانکی

ہوویں پرلوک ادے بھان تو لالہ گھنشام
ان کے چھکنے کے لیے مول اگر لیتا ہے

ان اشعار میں ہندوی کلچر عربی و فارسی کلچر و روایت سے مل رہا ہے۔ لہجے کے آہنگ بھی ایک دوسرے سے

مل رہے ہیں لیکن ایک اکائی نہیں بنتے۔ یہ وہ رنگ ہے جو انشا نے اس دور کی غزل میں شامل کیا۔ یہ رنگ ہندی اسطور کے تعلق سے گہرا ہو جاتا ہے اور اس کی جو شکل بنتی ہے وہ نامانوس اس لیے ہے کہ ان سے اہل اردو مانوس نہیں ہیں۔ اب تک برعظیم کی لسانی و تہذیبی تاریخ میں یہ عمل اسی طرح ہوتا رہا ہے کہ جب بھی ایک کلچر کا رنگ دوسرے کلچر پر حاوی آجاتا ہے تو اس کی شکل دوسرے کلچر کے لوگوں کے لیے اجنبی ہو جاتی ہے۔ جب عربی و فارسی کے الفاظ، رمزیات، کنایات و تلمیحات حاوی آجاتی ہیں تو غیر اردو والوں کے لیے اجنبی ہو جاتا ہے اور جب سنسکرت کے الفاظ، اسطور، تلمیحات حاوی آجاتی ہیں تو وہ رنگ اہلِ اردو کے لیے نامانوس ہو جاتا ہے۔ ان دونوں کے امتزاج سے تیسرے کلچر کی راہ ہموار ہو سکتی ہے اور یہ صورت حقیقی تخلیقی سطح پر میر کی شاعری میں ابھری ہے۔ انشا کے ہاں یہ امتزاج پوری طرح ایک اکائی نہیں بنتا لیکن ایک صحت مند رجحان کے طور پر اردو شاعری کے لیے ایک نئے امکان کو ضرور ابھارتا ہے۔

(۵) پانچواں کام اردو غزل میں انشا نے یہ کیا کہ اس میں ظرافت، تمسخر، دل لگی، ٹھٹھول، شوخی، چھیڑ چھاڑ کے مضامین اور لہجہ شامل کر کے اسے شگفتہ بنا دیا۔ یہ انشا کے مخصوص مزاج سے پیدا ہونے والا مخصوص رنگ ہے۔ غزل میں اس سے پہلے اس طور پر یہ رنگ شامل نہیں ہوا تھا۔ انشا کے کلام کا یہ بنیادی مزاج اور بنیادی رنگ ہے: ع اب اپنی تو بولی میں کچھ اشعار کہہ انشا، ہو جس میں ظرافت (ص ۵۹) انشا ہنسی کے واسطے کہہ اور اک غزل (ص ۱۸۴)۔ اب چھیڑ چھاڑ کی غزل انشا اک اور لکھ (۱۸۷) یہ رنگ ان کے سارے کلام میں ہر جگہ رنگ بھرتا ہے اور یہ انشا کی ممتاز و منفرد خصوصیت ہے۔ ان کا شعر پڑھ کر آپ اُسے پسند کریں یا نہ کریں لیکن مزاج کی شوخی، تمسخر اور ظرافت کا رنگ پھر بھی آپ کو اچھا لگے گا۔ یہ کام وہ مزاج کی شوخی سے بھی کرتے ہیں اور ردیف اور قافیوں کی جڑاوٹ سے بھی جن سے ایک خاص طرح کی شگفتگی، ظرافت اور شوخی پیدا ہوتی ہے۔ یہاں ہم نے اس رنگ کی مثالیں الگ سے یوں نہیں دی ہیں کہ ان کا کم و بیش سارا کلام اس کی مثال ہے۔

انشا کی غزل اردو غزل کی روایت میں ایک نیا تجربہ ہے جس میں اپنی قادر الکلامی اور فنی مہارت کے ساتھ، انشا نے عشق اور جذبہ و احساس کو الگ کر کے، اپنی ظرافت و خوش طبعی سے ایک نیا رنگ دے کر نئی نسل کے شعرا کے سامنے ایک نئے امکان کا در کھول دیا ہے۔ اس غزل میں نہ غم جاناں ہے اور نہ غم دوراں، معاملہ بندی میں گاہ گاہ جو عشق سا نظر آتا ہے وہ بھی عشق نہیں عشق بازی ہے۔

نئی نسل کے شعرا نے انشا، جرأت، مصحفی اور رنگین سے کئی باتیں سیکھیں:

(۱) سنگلاخ اور نئی، مشکل زمینوں میں شعر کہنا اور غزل در غزل لکھنا۔ انشا نے اٹھارہ غزلہ تک کہا ہے۔

(۲) جذبہ و احساس سے ہٹ کر نئے نئے مضامین پیدا کرنا۔

(۳) رعایتِ لفظی اور معاملہ بندی کو جزوِ شاعری بنانا۔

(۴) فنی نکات اور عروضی کمال کا اظہار کرنا۔ زبان و بیان پر غیر معمولی زور اور توجہ دینا۔ اب زبان ''ذریعہ'' کے بجائے ''مقصد'' بن گئی اور خود ''شاعری'' مقصد نہیں رہی۔

(۵) انشا نے جو ''ہندوستانیت'' پر زور دیا تھا وہ نئی نسل کے شعرا میں تو مقبول نہیں ہوا لیکن ''اردو پن'' کا رجحان ضرور نمایاں ہوا۔ انشا اس رجحان کے پیش رو ہیں۔

انشا نے غزل کے بعد جن اصنافِ سخن پر زیادہ توجہ دی وہ قصیدہ اور مثنوی ہیں۔ اردو میں انشا کے معلوم

قصیدوں کی تعداد دس ہے۔ ایک قصیدہ 'حمد' میں ہے، تین قصیدے ''منقبت'' میں ہیں جن میں ایک غیر منقوط قصیدہ بھی شامل ہے۔ ایک ایک قصیدہ بادشاہ عالی گہر (شاہ عالم ثانی)، شاہزادہ سلیمان شکوہ، بادشاہ انگلستان جارج سوم اور دولھن جان کی مدح میں ہے۔ دو قصیدے یمین الدولہ نواب سعادت علی خان کی مدح میں ہیں۔ فارسی دیوان میں ایک ایک قصیدہ حضرت امیرؓ اور امام علی موسیٰ رضا کی منقبت میں ہے۔ دو نواب الماس علی خاں کی مدح میں، تین شاہزادہ سلیمان شکوہ کی مدح میں اور ایک نواب سعادت علی خاں کی مدح میں ہے۔ اس طرح فارسی قصیدوں کی تعداد آٹھ اور اردو و فارسی قصائد کی مجموعی تعداد (۱۸) ہو جاتی ہے۔

حمد، نعت اور منقبت کو چھوڑ کر قصیدے اور دربار کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ جب تک دربار قائم رہے قصیدہ ایک پُر وقار اور اہم صنفِ سخن کی حیثیت میں زندہ و مقبول رہا اور جب دربار ختم ہو گئے تو قصیدہ بھی وقت کی گرد میں دب گیا لیکن اس کا مزاج و آہنگ اردو شاعری کی دوسری اصناف خصوصاً مرثیہ اور مسدس نظموں میں شامل ہو گیا۔ اقبالؔ کی شاعری میں یہ آہنگ پُر قوت و پُر شکوہ مردانہ لہجے کو جنم دیتا ہے ن۔م۔ راشد آزاد نظم کے جدید شاعر ہیں لیکن ان کی آخری دور کی نظموں پر بھی قصیدے کے آہنگ و لہجہ کا اثر نمایاں ہے۔

روایتِ قصیدہ کے مطابق انشاؔ نے بھی سنگلاخ زمینیں استعمال کی ہیں اور ان زمینوں میں مربوط شعر نکالے ہیں۔ پتھر زمینوں کو پانی کر کے معنی رنگیں سے قصیدے کو سجانا شاعری کا کمال تھا۔ انوری، خاقانی، عرفی، کے قصائد دیکھیے۔ نصرتی اور سودا کے قصائد دیکھیے عام طور پر بہترین قصیدے مشکل زمینوں میں ملیں گے مثلاً انشا نے منقبت میں جو قصیدہ لکھا ہے اس کا مطلع یہ ہے:

گرچہ افلاک کے سب پھونک دے اطباق آتش　　　منہ تو دیکھو کہ کرے آ مجھے احراق آتش

اس میں اطبق، احراق، اوراق، چقماق، شلاق وغیرہ قافیے ہیں اور ''آتش'' ردیف ہے۔ اس میں معنی رنگین کے ساتھ مربوط شعر نکالنا مشکل کام تھا۔ انشا نے یہ کام استادانہ چابک دستی سے انجام دیا اور جب ۱۵۲ اشعار کا یہ اردو قصیدہ ختم ہوا تو لکھا:

فارسی میں وہ دھواں دھار قصیدہ سنو اور　　　ساتوں دوزخ کو جلا، جو کرے بیباق آتش

اور اس کے بعد ۴۲ شعر کا ایک قصیدہ اسی زمین میں فارسی میں لکھا۔ اپنی قادر الکلامی کے اظہار کے لیے انشا نے ۴۶ شعر پر مشتمل ایک اردو قصیدہ غیر منقوط لکھا۔ اس میں بھی اشعار مربوط ہیں۔ ایک اور قصیدے میں نہاں، عیاں، فغاں، زباں وغیرہ قافیے ہیں اور ردیف ''آتش و باد و آب و خاک'' ہے۔ اتنی مشکل زمین میں بھی ربط و شکوہِ الفاظ موجود ہے اور مضمون آفرینی بھی اپنا جلوہ دکھا رہی ہے۔ شاہزادہ سلیمان شکوہ کی مدح میں جو قصیدہ ملتا ہے وہ ''غیر مردف'' ہے اور اس میں کروٹ، اچپٹ، گرداہٹ، نپٹ، جھٹ، غٹ وغیرہ قافیے ہیں۔ اس زمین میں انشا نے (۱۰۷) شعر کا قصیدہ لکھا ہے۔ حرف ''ٹ'' کی وجہ سے ایک بھی قافیہ فارسی و عربی زبان کا نہیں آیا ہے اور اردو زبان کے اپنے الفاظ سے قصیدے میں اپنے فن کا کمال دکھایا ہے۔ نواب سعادت علی خاں کے جشن جلوس کے موقع پر جو قصیدہ لکھا وہ بھی غیر مردف ہے اور اس میں آدم، اعظم، امم، ضیغم، بلعم وغیرہ قافیے ہیں۔ اس میں تین مطلع ہیں اور زورِ کلام کے ساتھ معنی کی رنگینی بھی موجود ہے۔ بادشاہِ انگلستان جارج سوم کی مدح میں جو قصیدہ انشا نے لکھا ہے اس میں تین مطلع اور ۱۷۰ اشعار ہیں اور یہاں بھی وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ایک بلند پایہ قصیدے میں ہونی چاہئیں۔ لیکن انشا اپنی

ساری شاعرانہ قوت، پرگوئی اور علم وفضل کے باوجود اپنے قصیدے کو ایک متوازن اکائی بنانے میں نصرتی اور سودا کی طرح کامیاب نہ ہوسکے۔ اس عمل میں ان کے کھلنڈرے پن کا دخل ہے۔ وہ بہت دیر سنجیدہ نہیں رہ سکتے اور قصیدہ، قصیدہ گو سے سنجیدگی کا مطالبہ کرتا ہے۔ بادشاہِ عالی گوہر کی مدح میں جو قصیدہ انشا نے لکھا ہے اس میں کیفیتِ نشاط موجود ہے، مدح بھی پُر زور ہے، شاعرانہ حسنِ معنی اور حسنِ بیان بھی موجود ہے لیکن مختلف اجزائے ترکیبی کے درمیان وہ توازن نہیں ہے جو قصیدے کو ایک اکائی بنا دیتا ہے۔ جشن سالگرہ کے موقع پر شاہزادہ سلیمان شکوہ کی مدح میں جو قصیدہ انشا نے لکھا اس میں حسنِ مطلع موجود ہے اور دوسرے شعر سے پوری طرح پیوست ہے:

صبح دم میں نے جو لی بستر گل پر کروٹ — جنبشِ بادِ بہاری سے گئی نیند اچٹ
دیکھتا کیا ہوں سرھانے ہے کھڑی ایک پری — جس کے جوبن سے ٹپکتی ہے پڑی گدراہٹ

اور اس کے بعد اس کے حسن و جمال کو بیان کرتے ہوئے تفصیل سے سراپا لکھا ہے۔ اس سے کیف ونشاط کی فضا پیدا ہو جاتی ہے اور اس کے بعد ''گریز'' کے یہ شعر آتے ہیں:

الغرض تھی جو اس اوصاف سے موصوف اس نے — اپنے مکھڑے سے دوپٹے کی مسلسل کو الٹ
مجھ سے ستمکھ ہو کہا: دولتِ بیدار ہوں میں — خوابِ غفلت سے بس اب چونک، گلے مرے لپٹ
مجلس آراستہ ہے سالگرہ کی اس کی — جس کی ہر لحظہ دعا اپنے میں ہے سب کو رٹ
یعنی وہ شاہ سلیماں کہ شکوہ اس کی سے — نیر حشمت و اقبال کو ہے چمکاہٹ

''گریز'' سے معلوم ہوا کہ وہ پری جس کا سراپا تفصیل سے بیان کیا گیا ہے دراصل دولتِ بیدار ہے۔ یہاں تک دلچسپی سنجیدگی کے ساتھ برقرار رہتی ہے لیکن اس کے اجزائے ترکیبی اور ہیئت میں وہ توازن نہیں ہے جو ہر بڑے قصیدے کی جان ہوتا ہے۔ اس قصیدے کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ تشبیب کا سراپا زیادہ طویل ہوگیا ہے اور اس میں بھی انشا کھل کھیلتے ہیں۔ مدح اور دعا کا حصہ بھی تشبیب سے کم ہے۔ کہیں ایسی زبان شعر میں لے آتے ہیں جو قصیدے کے مزاجِ سنجیدگی کو مجروح کرتی ہے مثلاً

شور محشر کو یہ کہہ بیٹھے خرام اس کا صاف — دال فے عین، ابے دور، پرے ہو، چل ہٹ

لیکن اس کے باوجود قافیوں کی وجہ سے اس قصیدے میں ''اردو پن'' گہرا اور نمایاں ہے۔ یہی ''اردو پن'' انشا کی انفرادیت ہے۔

نواب سعادت علی خاں کے جشن جلوس کے موقع پر جو قصیدہ پیش کیا اس میں ''گریز'' کمزور ہے۔ یہاں مطلع ثانی میں مدح اور گریز گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ اس قصیدے میں بھی مختلف حصے عدم توازن کا شکار ہیں۔ گریز کے یہ دو شعر، جن کی نہ صرف زبان تمسخر آمیز ہے بلکہ معنی بھی مبتذل ہیں، قصیدے کے مزاج اور اس کے توازن کو مجروح کرتے ہیں:

غم معشوق سے کہتے ہیں گروہِ عشاق — عوض اس کے کہ دیا کوئی گھڑی دل کو الم
آپ کے منے کو ہم نوچ جبیں سے لیں گے — ہم چچا کر کے تمھیں چھوڑیں گے، یا حضرتِ غم

اسی طرح دعا بھی پر اثر نہیں ہے اور رواروی اور قلم کے تھکنے کا احساس دلاتی ہے۔ یہ قصیدہ ادھورے پن کا تاثر دیتے ہوئے اچانک ختم ہو جاتا ہے۔ اس کا خاتمہ اسی لیے کمزور ہے۔ اس قصیدے میں انشا نے عرضِ مدعا بھی کیا ہے اور وہ

اتنی بے ادبی کے ساتھ کہ رقم اور چیزیں بھی خود ہی مقرر کر دی ہیں:

نوبت آفاق میں تیری ہی سدا بجتی رہے — بوق و الغوزہ و طبل و دہل و زیر و بم
سید انشا کی یہی عرض ہے اب خدمت میں — قہر ہے عالمِ افلاس کا اوس پر یہ ستم
حکم ہو مجھ کو عنایت ہوں ابھی لاکھ روپے — تیری ہمت سے یہ کیا دور ہے اے ابرِ کرم
باپ کی میرے جو جاگیر تھی سو مجھ کو ملے — پونچھ کر دفترِ دیوان سے بے لاؤ نعم
پالکی ایک تفضل ہو مجھے جھالر دار — تا سوار اس پہ پھروں میں بھی ہو شاد و خورم
ایک ہاتھی بھی ملے چاندی کے ہودے سمیت — تیری دولت سے ہو اس بندے کو بھی جاہ و حشم
پیر مرشد ابھی ارشاد ہو تا میری بھی — پھر نئے سر سے غلا میں بنا ہو محکم [۹۷]

اسی قصیدے میں، ہیئتِ قصیدہ کے مختلف حصے عدم توازن کا شکار ہو گئے ہیں۔ انشا کی جدت پسند، ظرافت رنگ طبیعت قصیدے کی سنجیدگی کو مجروح کر دیتی ہے۔ اس قصیدے میں اپنے علم و فضل اور مختلف زبانوں سے واقفیت کا اظہار انشا نے اس طرح کیا کہ بائیس (۲۲) اشعار میں تیرہ (۱۳) مختلف زبانوں میں شعر اور مصرع لکھے جن میں فارسی، ترکی، عربی، خراسانی، نیشاپوری، ہندی، راجھستانی، پشتو، انگریزی، مراٹھی، کشمیری، بنگالی، برج بھاشا شامل ہیں۔ اس جدت پسندی سے انشا کی قادرالکلامی کا اظہار تو ہوتا ہے لیکن ہیئتِ قصیدہ کا توازن بگڑ جاتا ہے۔ دراصل اپنی ذات انشا کے لیے اتنی اہم تھی کہ وہ ہر جگہ ظاہر ہو جاتی ہے۔ وہ قصیدوں میں بھی اپنی ذات و شخصیت کا اسی طرح اظہار کرتے ہیں جس طرح غزل میں کرتے ہیں حالانکہ قصیدہ اور غزل دونوں ایسی اصنافِ سخن ہیں جو ذات کے براہ راست اظہار کے بجائے اسے چھپا کر ظاہر کرنے کا تقاضا کرتی ہیں۔ ہر وقت اپنی ذات کے اظہار سے پیدا ہونے والا عدم توازن انشا کی قوت کو ڈگر سے ہٹا دیتا ہے۔

''قصیدہ در مدح بادشاہِ انگلستان جارج سوم'' انشا کا طویل قصیدہ ہے جو لکھنؤ میں جارج سوم کے جشنِ سالگرہ کے موقع پر پیش کیا گیا تھا۔ اس قصیدے میں ان کے دو ممدوح ہیں۔ ایک نواب سعادت علی خاں اور دوسرے جارج سوم۔ قصیدے کی تشبیب بہاریہ ہے جس کو پڑھ کر نشاط و کیف اور مسرت و شادمانی کی فضا پیدا ہوتی ہے۔ تشبیب میں جہاں چمن و نہالانِ چمن کی نزاکت، بانکپن اور جلوہ سامانی کا نقشہ کھینچا ہے وہاں موقع کی مناسبت سے اشعار میں کئی انگریزی الفاظ --- بورڈ، کوچ، گیلاس، پلٹن، ارگن ---- بھی استعمال کیے ہیں۔ اس کی بہاریہ تشبیب خوبصورت ہے اور موقع و محل کے مطابق جشن کی رونق، چہل پہل، چلت پھرت اور حسن و جمال کے بیان سے ایسی فضا پیدا ہو جاتی ہے جو عالمِ نشاط کو ابھارتی ہے۔ ناچ رنگ کا سماں ہے اور رقاصہ، کے سراپا کے بیان سے اس میں حسن و سرور کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ طویل ''تشبیب'' کے بعد ''گریز'' آتا جس میں یہ خبر دی جاتی ہے کہ آج جون کی چار تاریخ ہے اور جارج ثالث، جم مرتبہ، شاہِ لندن کی سالگرہ کا دن ہے اسی لیے اس میں عیش و عشرت کی بو باس رچی ہوئی ہے:

یہ خبر سن کے ہوا شاد وہ فخرِ آفاق — جس کے مقدم کے سبب ہے یہ جہاں رشکِ چمن

اس کے بعد نواب سعادت علی خاں کی مدح آتی ہے۔ اس میں جہاں جود و کرم، طاقت، گھوڑے کی تعریف ہوتی ہے وہاں یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ اس خوشی کا سبب یہ بھی ہے؟ انگریز اور نواب دونوں ایک دوسرے کے گہرے رازدار ہیں۔ اس کے بعد مطلع ثانی آتا ہے جس میں جارج سوم کی مدح کی جاتی ہے۔ یہ مدح بھی اپنی نوعیت کی منفرد مدح ہے۔ اس

میں جہاں تاج وتخت، فوج وبخشش کی تعریف کی جاتی ہے وہاں علم وتحقیق، سائنس اور ترقی کی بھی مدح کی جاتی ہے ''الک ٹرسٹی'' (Electricity) کی دریافت کو بھی موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے اور ایسے اشارے کیے جاتے ہیں جن سے نوابانِ اودھ کی انگریزوں سے وفاداری کا گہرا اظہار ہو:

ٹیپو سلطان کا قصہ وہ سنا ہووے گا ۔۔۔ کر کے کیا کام پھرا وھاں جو گیا تھا رجمن
لارڈ حکام نے ایسے ہی کیے اک دو وار ۔۔۔ دفعتہً کانپ گیا جس کے سبب سب دکھن
قوم انگریز یہ ہیں ایسے کہ جن سے کانپے ۔۔۔ آوے گر فوج عفاریت سمیت آہرمن
دبدبہ ان کو خدا نے وہ دیا جن کے حضور ۔۔۔ چیز کیا ہے وہ بھیکن، وہ کہاں کا راون
کیوں نہ اس قوم سے ظاہر ہو شجاعت ایسی ۔۔۔ ان کے ہے سر پہ وہی مہر لقا سایہ فگن

اس کے بعد مطلع ثالث آتا ہے جس میں جارج سوم کی مدح، عدل گستری وسخاوت کا بیان کر کے یہ شعر لاتے ہیں جس سے اپنے علم وفضل اور زباں دانی کے اظہار کی صورت پیدا ہو جاتی ہے:

بزم شاہانہ کو اب قصہ یہی ہے میرا ۔۔۔ عربی بول کے دکھلاؤں ٹک اک سیر یمن

اور اس کے بعد ترکی وفارسی بولنے کا جواز پیدا کر کے پچیس اشعار عربی، ترکی، اور فارسی کے لا کر اپنی ذات کو ابھارتے اور سامنے لاتے ہیں۔ اس قصیدے کی دعا بھی دلچسپ ہے۔ اس میں انشا نے تماشا یہ پیدا کیا کہ یہ شعر کہہ کر دعا کو کورس (Chorus) میں تبدیل کر دیا:

اب دعا مانگے ہے انشا کہو انشاءاللہ ۔۔۔ مل کے آمین کرو آمین سب، اے اہلِ سخن

اس کے بعد تیرہ شعر آتے ہیں۔ اس شعر سے انشا نے مجبور کر دیا کہ سب اہلِ دربار واہلِ سخن آمین کہیں۔ ساتھ ہی اس کورس سے انشا کے قصیدے نے جشن میں وہ کیفیت پیدا کر دی کہ سب دوسرے اہلِ سخن کے قصیدے اور قطعات جھاگ بن کر رہ گئے۔ موقع شناس انشا یہ کام ایسے موقع پر اکثر کرتے تھے۔ ایک جگہ اپنے روز نامچے میں لکھا ہے کہ ''میں نے اس قطعہ کو جسے تہنیت کے طور پر کہا تھا اور مُذہب کر لیا تھا اپنی جیب سے نکال کر حضور کے ہاتھ میں دے دیا۔ ارشاد ہوا: ''تم پڑھو''۔ سات ابیات تھیں۔ میں نے وہ قطعۂ تہنیت پڑھا اور سب حاضرین سے کہا کہ آمین کہیں۔ سارے سامعین نے آمین اور انشاءاللہ کہا'' [۹۸] یہ قصیدہ انشا کا بہترین قصیدہ ہے۔ فنی اعتبار سے بھی اس میں بڑی حد تک توازن قائم رہتا ہے۔ جہاں توازن مجروح ہوتا ہے وہ وہی مقام ہے جہاں انشا اپنی شخصیت، اپنی ذات کو قصیدے میں براہ راست ظاہر کرتے ہیں۔ عربی وفارسی وترکی اشعار اسی لیے اس قصیدے میں بے موقع وبے محل معلوم ہوتے ہیں کہ یہ اشعار اس قصیدے کے ارتقاء میں کوئی کردار ادا نہیں کرتے بلکہ وحدتِ اثر کو مجروح کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف موقع ومحل کی مناسبت سے انگریزی زبان کے الفاظ استعمال کر کے اس قصیدے کے مزاج میں ایک نیا رنگ بھر دیا ہے، جو اچھا لگتا ہے۔ سعادت علی خاں نہ صرف انگریزوں کے ہاتھ میں کٹھ پتلی تھے بلکہ خود بھی انگریزی رہن سہن، کھانے اور کلچر کے دلدادہ تھے اور انگریزی زبان بھی سیکھ رہے تھے۔ انشا کو پورا اندازہ تھا کہ انگریزی الفاظ کے استعمال سے وہ یقیناً خوش ہوں گے۔ اس قصیدے سے محسوس ہوتا ہے کہ اب مغل کلچر اور اس کے ساتھ عربی، فارسی، ترکی زبانیں ٹکسال باہر ہو رہی ہیں۔ اسی لیے اس قصیدے میں ان تینوں زبانوں کے اشعار موقع ومحل کے لحاظ سے بے ضرورت سے نظر آتے ہیں۔ اگر قصیدے سے انھیں خارج کر دیا جائے تو ان کی کمی محسوس نہیں ہوگی۔ اس قصیدے میں

انشا کے دو ممدوح ہیں۔ انشا نے ان دونوں (نواب سعادت علی خاں اور جارج سوم) کی اس طور سے مدح کی ہے اور قصیدہ کو اس طرح اٹھایا ہے کہ دونوں کی مدح میں توازن قائم رہتا ہے۔

انشا کا حمدیہ قصیدہ تخیل کی پرواز، علم و فضل کے اظہار، زورِ بیان، اور جوشِ مدح کی وجہ سے یقیناً قابلِ ذکر ہے۔ شہزادہ سلیمان شکوہ کی مدح میں جو قصیدہ انشا نے لکھا وہ بھی اپنے زورِ بیان، چلبلے پن، رنگینی اور اردو قافیوں کے ٹھاٹ سے سجا بنا نظر آتا ہے۔ اس میں سراپا بھی پوری جزئیات کے ساتھ موجود ہے لیکن ان سب خوبیوں کے باوجود یہ سب قصیدے اس توازن سے محروم ہیں جو جارج سوم کے جشن سالگرہ کے موقع پر لکھے گئے قصیدہ میں ملتا ہے۔

انشا بحیثیت قصیدہ گو نصرتی، سودا اور ذوق تک تو نہیں پہنچتے، حالانکہ ان کا درباری مزاج ان کا علم و فضل اور قادرالکلامی قصیدے کے مزاج سے پوری مناسبت رکھتے تھے، لیکن ان کے مزاج کی چلبلاہٹ، چونچلا پن اور خود پرستی اس توازن کو مجروح کر دیتی ہے جو مثالی قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ ان کے قصائد کے مختلف حصوں کو الگ الگ دیکھیے تو وہ فنِ قصیدہ کے معیار پر پورے اترتے ہیں لیکن جب سب کو ملا کر ان کے قصیدے کو بحیثیت مجموعی دیکھا جاتا ہے تو وہ ایک سالم اکائی نہیں بنتا۔ اسی لیے شیفتہ نے کہا تھا کہ "ہیچ صنف را بطریقہ راستہ شعر انگفتہ" [۹۹] لیکن انشا کی جدت پسند طبیعت ان کے قصیدے کو دلچسپ ضرور بنائے رکھتی ہے۔ غزل کی طرح ان کے قصیدوں میں بھی ہندوستانیت موجود ہے۔ انشا کو زبان دانی کے ساتھ فنِ شاعری پر بھی پوری قدرت حاصل ہے۔ غیر منقوطہ قصیدے میں کم و بیش انھوں نے سارے صنائع استعمال کیے ہیں لیکن یہ قصیدہ جہاں ان کے علم و فن اور قدرتِ کلام کا رعب ڈالتا ہے، وہاں شاعری کے اعتبار سے بے اثر ہے۔ انشا اسی لیے ایک ممتاز قصیدہ گو تو ہیں لیکن عظیم قصیدہ گو نہیں ہیں۔ یہی صورت ان کی غزل میں سامنے آتی ہے اور یہی صورت ان کی مثنویات میں نظر آتی ہے۔

انشا نے اردو میں کل گیارہ مثنویاں لکھیں، جو یہ ہیں:

(۱) در ہجو زنبور (در زبان اہلِ برج اسی کا حصہ ہے۔ الگ مثنوی نہیں ہے)

(۲) در ہجو کھٹمل (۳) در ہجوِ پشہ (۴) در ہجوِ مگس (۵) مثنوی فیل (۶) مرغ نامہ (۷) شکایتِ زمانہ نافرجام

(۸) مثنوی سحرِ حلال (۹) مثنوی در لہجۂ اردو (۱۰) ہجو گیان چند (۱۱) حکایت

جرأت نے خارش، چیچک، نزلہ و زکام، شدتِ گرما وغیرہ کی ہجو میں مثنویاں لکھی تھیں، انشا نے زنبور، کھٹمل، پشہ، اور مگس وغیرہ کی ہجو میں اور فیل و مرغ کے بارے میں مثنویاں لکھیں۔

"در ہجو زنبور" میں انشا نے بھڑوں کو موضوعِ سخن بنایا ہے جن سے سارا شہر زرد پوش ہو گیا تھا اور ان کی کثرت کو طرح طرح کی دلچسپ تشبیہات سے بیان کیا ہے۔ صرف پہلے مصرع ع "ان بھڑوں نے کیا یہ، اب کے قہر" سے معلوم ہوتا ہے کہ بھڑیں شہر کے لیے آفتِ جاں بن گئی تھیں لیکن اس کے بعد انشا اس کثرت کو ایسے لطف سے بیان کرتے ہیں کہ یہ ہجو نہیں رہتی بلکہ اس صورتِ حال کا دلچسپ شاعرانہ ظریفانہ اظہار بن جاتی ہے۔ کبھی وہ کہتے ہیں کہ ایسا معلوم ہوتا کہ ع سارے چنپا کے پھول پھیل گئے؛ یا یہ گلِ اشرفی کی کلیاں ہیں، کھرنیاں سی بکھر رہی ہیں سب، زرد چنبیلی کے پڑے ہیں ہار۔ کہیں کہتے ہیں کہ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے ہر طرف املتاس کے پھول جھڑے پڑے ہیں یا زرد مرچوں کے ہار سوکھ رہے ہیں یا خوشۂ انگور زرد ہو گئے ہیں۔ اسی مثنوی کے دوسرے حصے میں اہلِ برج کی زبان میں چند شعر کہے ہیں جن میں بتایا ہے کہ بھڑوں نے ایک بھوترے کو گھیر لیا اور پھر ان کی کثرت کو اسی انداز سے بیان کیا ہے

جس طرح پہلے حصے میں کیا تھا۔ کبھی وہ لکھتے ہیں کہ گلِ جعفری سے دامنِ کوہ بھر گیا ہے۔ ہر طرف سرسوں پھول گئی ہے۔ سب نے مانجھے کے کپڑے پہن لیے ہیں۔ سب پلنگ سونے کے بن گئے ہیں۔ دریا میں ہلدی گھول دی ہے۔ اس مثنوی کا انداز بیانیہ ہے اور اس بیان میں کوئی رخ ایسا نہیں ہے جس سے پڑھنے والا کسی سمت یا کسی نتیجے تک پہنچ سکے۔

یہی صورت مثنوی ''در ہجو کھٹمل'' میں سامنے آتی ہے۔ اس میں کھٹملوں کو موضوعِ سخن بنا کر نئی نئی تشبیہات سے ان کی کثرت کو بیان کیا ہے۔ جب انشا کہتے ہیں کہ کھٹملوں کی کثرت سے تمام درخت شاخِ مرجاں بن گئے ہیں۔ تمام تدرو لال مرغی بن گئے ہیں، لالہ نرگس بیمار ہو گئے ہیں۔ سب نخل نخلِ یاقوت بن گئے ہیں، سارے جانور سرخاب ہو گئے ہیں۔ شبنم لہو کے آنسو رو گئی ہے۔ ہر جگہ سرخ کمخواب کی بوٹی بن گئی ہے، تو اس بیان سے کھٹملوں سے نفرت و بیزاری پیدا نہیں ہوتی۔ ہجو کے اعتبار سے ہجوِ زنبور کی طرح یہ مثنوی بھی ناکام ہے۔

''ہجو پشہ'' میں بھی یہی بیانیہ انداز ہے۔ اس میں بھی کوئی اخلاقی یا سماجی جہت نہیں ہے۔ بس انشا مچھروں کی کثرت کو شاعرانہ انداز میں بیان کرتے چلے جاتے ہیں۔ مثنوی ''در ہجو مگس'' کا بھی انداز بیانیہ ہے اور وہی رنگِ سخن ہے جو پہلی دو مثنویوں میں ملتا ہے۔

مثنوی فیل جس کا دوسرا نام فیل نامہ بھی ہے، ایک مختلف مثنوی ہے۔ اس مثنوی کی وجہ تالیف یہ ہے کہ ''جان کارش'' نے انگریزی میں ایک قصہ لکھا۔ نواب سعادت علی خاں کے ایک مصاحب کلارک صاحب نے اس کا فارسی میں ترجمہ کیا۔ نواب نے انشا سے اسے اردو میں منظوم ترجمے کے لیے کہا جیسا کہ انشا نے مثنوی میں خود لکھا ہے:

انگریز جان کارش راقم	قصہ کے ہوئے وئے مترجم
ہیں فارسی میں کلارک صاحب	وہ خاص حضور کے مصاحب
انشا سے یہ ترجمہ بعینہ	موزوں ہوا ہے اسے کہ و مہ
حسب الحکم جنابِ عالی	منظوم ہوئے ہیں یہ لآلی

انشا نے یہ بھی لکھا ہے کہ دسمبر ۱۷۹۲ء کا ایک سچا واقعہ ہے۔ اس مثنوی میں بہادر نامی دیو پیکر ہاتھی اور چنچل نامی ہتھنی کی چار بار جفتی کو قدرے تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ سارے جنگل کے مختلف چرند و پرند نے جب اس عملِ جفتی کو دیکھا تو ان پر کیا اثر ہوا۔ اس مثنوی میں رعایتِ لفظی سے لطفِ بیان پیدا کیا گیا ہے۔ ۲۰۵ اشعار کی یہ مثنوی اپنے موضوع کے اعتبار سے اچھوتی ہے۔ بیانِ جفتی والا حصہ لذت انگیز ہے لیکن باقی مثنوی میں وہ زورِ بیان نہیں ہے جو انشا کی بنیادی صفت ہے۔

''مرغ نامہ'' انشا کی طویل ترین مثنوی ہے جو (۲۴۱) اشعار پر مشتمل ہے [۱۰۰] انشا کے مزاج کے برخلاف یہ ایک سنجیدہ مثنوی ہے جس میں فنِ مرغ بازی کے سارے اصول و قواعد بیان کیے گئے ہیں، اس میں وہ ساری اصطلاحات بھی استعمال ہوئی ہیں جو فنِ مرغ بازی سے تعلق رکھتی ہیں۔ لغت کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی اہمیت رکھتی ہے۔ مرزا قاسم علی خاں اس فن کے استاد تھے انشا نے مرغ بازی کے اصولوں کو ان سے سیکھ کر نظم کیا ہے:

الغرض ان سے جو سنی تقریر	میں نے منظوم اسے کیا تحریر

مرزا قاسم علی خاں سالار جنگ کے بیٹے اور نواب آصف الدولہ کے ماموں زاد بھائی تھے۔ اس مثنوی میں انشا نے ان کی مدح میں اشعار لکھے ہیں لیکن نواب سعادت علی خاں کے کہنے پر نہ صرف انھیں بھری بزم میں ذلیل کیا

بلکہ ان کے خلاف ایک فحش ہجو بھی لکھی۔ انشا کی یہ واحد مثنوی ہے جس میں ہیئتِ مثنوی کو برتا گیا ہے۔ مثنوی کا آغاز حمد سے ہوتا ہے۔ پھر شب بیداری کے فضائل بیان کر کے نعتِ رسولؐ میں تین شعر لکھے ہیں اور اس کے بعد نواب آصف الدولہ کی مدح میں گیارہ شعر کہے ہیں۔ پھر اپنے مرغوں کی صفت میں اشعار لکھ کر قاسم علی خاں کی استادی کا اعتراف کرتے ہوئے ان کی تعریف کی ہے اور پھر ایک ایک کر کے ''مرغ بازی'' کے اصول بیان کیے ہیں۔ خاتمۂ کتاب میں انشا نے لکھا ہے:

ہیں قواعد جو کھیل کے ہیں رسوم نثر سے تو نے سب کیے منظوم

اس مثنوی میں زورِ بیان بھی ہے اور سارے اصولوں کو نہایت واضح طور پر موزوں الفاظ میں بیان کیا ہے۔ اس بیان میں کسی قسم کا تمسخر یا ظرافت نہیں ہے بلکہ ساری مثنوی میں سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس مثنوی میں چونکہ ایک رخ موجود ہے اس لیے یہ مثنوی بے جہت نہیں ہے۔ پڑھنے والے کو معلوم ہے کہ وہ اس مثنوی کو کیوں پڑھ رہا ہے اور لکھنے والے کو معلوم ہے کہ وہ اسے کیوں لکھ رہا ہے۔ اسی لیے یہ مثنوی کسی قصے کی حامل نہ ہوتے ہوئے بھی دلچسپ ہے اور فنِ مرغ بازی کے موضوع پر ایک کارآمد و مفید مثنوی ہے۔

''شکایتِ زمانۂ نافرجام'' میں انشا نے اپنے ایک عشق کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور اپنی محبوبہ کے حسن و جمال کو بیان کر کے اس سے ہونے والی تین ملاقاتوں کا ذکر کیا ہے۔ یہ مثنوی عشقیہ ضرور ہے لیکن ''عشق'' جیسا کہ ہم نے کہا، انشا کے مزاج کا حصہ نہیں ہے۔ ان کی روح کیفیتِ عشق سے خالی ہے اسی لیے یہ مثنوی بھی بے کیف ہے۔ ''سراپا'' کا حصہ خصوصاً بیانِ پستان یقیناً پرلطف ہے لیکن بحیثیتِ مجموعی ہیئت کے اعتبار سے یہ مثنوی بے ڈول اور عشقیہ جذبات کے اظہار میں بے اثر ہے۔ اظہار کے اعتبار سے بھی زنبور، پشہ والی مثنویاں زیادہ شاعرانہ بیان کی حامل ہیں۔ انشا مثنوی کو شروع تو ایسا کرتے ہیں جیسے یہ طویل ہوگی لیکن جلد ہی مثنوی پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ان کا دل اچاٹ ہو گیا ہے۔

مثنوی ''سحر حلال'' [۱۰۱] کو پڑھ کر بھی اسی بے دلی اور دل اچاٹ ہو جانے کا احساس ہوتا ہے۔ اس پر ''مثنوی سحر حلال در زبان ریختہ وذو بحرین و تجنیس در جوابِ اہلی شیرازی کہ در فارسی گفتہ است'' کے الفاظ درج ہیں۔ پچاس اشعار پر مشتمل یہ مثنوی بیانِ عشق سے شروع ہوتی ہے جو ۳۸ اشعار پر مشتمل ہے۔ اس کے بعد ''ساقی نامہ'' آتا ہے اور مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ اسے پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ انشا ایک طویل عشقیہ مثنوی لکھنا چاہتے تھے لیکن عشق سے عاری اپنے مزاج کے باعث صرف اتنا لکھ پائے تھے کہ دل اچاٹ ہو گیا۔ عشق کے بیان میں بھی وہ زور نہیں ہے جو میرؔ کی مثنویوں میں ملتا ہے۔ اس مثنوی کی بس یہی خصوصیت ہے کہ یہ ذو بحرین ہے اور اس میں صنعتِ تجنیس کو استعمال کیا گیا ہے۔

مثنوی ''در لہجۂ اردو'' [۱۰۲] بھی مطبوعہ کلیات میں شامل نہیں ہے۔ یہ اکیاون اشعار پر مشتمل ہے۔ انشا نے ''رانی کیتکی اور کنور اودے بھان'' کی کہانی میں یہ التزام کیا تھا کہ اس میں ہندوی چھٹ ہو اور کسی دوسری زبان عربی، فارسی، ترکی کا ایک لفظ نہ آئے۔ وہ کہانی نثر میں تھی۔ انشا نے یہی التزام اس مثنوی میں کیا ہے:

کہانی وہ کہیئے کہ ہندی کی چھوٹ نہ رکھّے کسی اور بولی کی پٹ
لگا برج کا سر تو دکھن کی ٹانگ یہ بولی ہوئی یا اچنبھے کا سانگ

ساتھ ہی کئی شعر میں اس کام کو مشکل بتا کر کہانی کا آغاز کیا ہے کہ

ہوا ایک دولھا دلھن کا بیاہ ۔ تو بڑھنے لگی دن بدن ان کی چاہ

اس کے بعد ۸ شعر اور آتے ہیں اور مثنوی رک جاتی ہے۔ یہ مثنوی چونکہ ادھوری رہ گئی اس لیے دیوانِ انشا یا کلیاتِ انشا میں عام طور پر نقل نہیں ہوئی۔ اس مثنوی میں سوائے اس کے کوئی خاص بات نہیں ہے کہ (۵۱) اشعار میں ایک لفظ بھی عربی فارسی ترکی کا استعمال نہیں ہوا اور اسی لیے نظم میں انشا کا یہ تجربہ ناکام ہو گیا۔ معلوم ہوتا ہے کہ انشا کو یہ کام کرتے ہوئے پتا چلا! کہ فارسی، عربی ترکی کے الفاظ چونکہ اردو زبان کا جزو لاینفک بن چکے ہیں اس لیے انھیں نوچ کر نہیں پھینکا جا سکتا۔ یہ سب بول چال کی عام زبان کا وسیلۂ اظہار ہیں۔ انشا کی جدت پسند طبیعت، اپنی ذہانت و ذکاوت کے اظہار کے لیے نئے راستے تلاش کرتی رہتی تھی جس کا اظہار انشا کو پڑھتے ہوئے قدم قدم پر ہوتا ہے۔ یہ ادھوری مثنوی بھی اسی مزاج کا کرشمہ ہے۔

''در ہجو گیان چند ساہوکار'' میں انشا نے ایک سود خور مارواڑی کا قصہ لکھا ہے۔ لالہ مارواڑی میں بات کرتے ہیں اور ان کا ملازم گھیراتی اردو میں بات کرتا ہے۔ یہ ساری مثنوی اسی ملی جلی زبان میں لکھی گئی ہے۔

''حکایت'' ویسی ہی ایک فحش مثنوی ہے جیسی میر حسن اور جرأت کے کلیات میں ملتی ہیں۔ اس میں انشا نے ایک ''سنڈی رنڈی'' اور ''کمزور مرد'' کا ایک فحش واقعہ بیان کیا ہے۔

انشا کی یہ ساری مثنویاں معمولی درجے کی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کام میں ان کا دل نہیں لگتا البتہ ان کی جدت پسند طبیعت کے چھینٹے ادھر ادھر پڑے ضرور نظر آتے ہیں۔ ''عشق'' ان کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا اس لیے عشقیہ مثنویاں بھی بے اثر رہتی ہیں۔ لیکن تاریخی اہمیت کے اعتبار سے ''مرغ نامہ'' سعادت علی خاں رنگین کے ''فرس نامہ'' کی طرح، ایک ایسی مثنوی ہے جس میں ''مرغ بازی'' کے فن اور اصول و قواعد کو بیان کیا ہے جو اس طرح کسی ایک جگہ نظر نہیں آتے۔

صنفِ مثنوی کے برخلاف قطعاتِ تاریخ میں انشا کی جدت پسند طبیعت نئے نئے رنگ بھرتی ہے اور وہ عام طور پر قابلِ توجہ ہیں۔ یہ قطعاتِ تاریخ فارسی میں بھی ہیں اور اردو میں بھی۔ ان کے مطالعے سے تاریخ گوئی پر انشا کی قدرت کا پتا چلتا ہے مثلاً نواب آصف الدولہ کے امام باڑے کی تاریخ تعمیر ۱۲۰۵ھ ہے۔ یہ اعداد قطعہ میں موجود ہیں لیکن ایک شعر میں یہ اشارہ بھی کیا ہے کہ درود سے اس کی تاریخ برآمد ہوتی ہے اور درود کے الفاظ قطعے میں نہیں دیے۔ اسی طرح حضرت علیؓ کے مادۂ تاریخ میں یہ اشارہ کیا ہے:

در فراق صفدر ضرغام دیں ۔ ہر ولی را تاج از سر اوفتاد

لفظ ولی کے سر کا تاج ''واو'' ہے۔ یہ گر گیا تو ''لی'' رہ گیا۔ یہی سال شہادت (۴۰ھ) ہے۔ اسی طرح امام حسنؓ کی وفات ع ''تاریخ وفاتش زمیان جنت'' سے نکالی ہے۔ لفظ ''جنت'' کی میان ''ن'' ہے اور یہی سالِ وفات (۵۰ھ) ہے۔ اسی طرح امام حسینؓ کی تاریخ شہادت کے قطعہ کا دوسرا شعر یہ ہے:

تاریخِ شہادتش دلیل است کہ او ۔ فارغ کردید لا کلام از سر دیں

''دین'' کا سر ''د'' ہے۔ اسے جدا کر دیجیے ''ین'' سے سال شہادت (۶۰ھ) برآمد ہوتا ہے [۱۰۳]

انشا نے مختلف تاریخی واقعات پر قطعاتِ تاریخ بھی لکھے ہیں جن سے اس دور کی تاریخ مرتب کرنے میں

مدد لی جا سکتی ہے۔

انشا سے ایک مختصر "دیوانِ ریختی" بھی یادگار ہے جس میں، سعادت یار خاں رنگین کی طرح، عورتوں کی ٹکسالی زبان و محاورہ میں عورتوں کے جذبات و معاملات کا اظہار کیا ہے۔ ریختی کی ایجاد اور دیوانِ ریختی کی اولیت کی بحث رنگین کے ذیل میں آگے آئے گی۔ یہاں صرف اتنا بتاتے چلیں کہ "دریائے لطافت" میں خود انشا نے ریختی کو رنگین کی ایجاد کہا ہے:

"اور سب سے زیادہ ایک اور سنیے کہ سعادت یار خاں، طہماسپ کا بیٹا، انوری ریختے کا آپ کو جانتا ہے، رنگین تخلص ہے...... اور کراہی پن جو بہت مزاج میں رنڈی بازی سے آگیا ہے تو ریختے کے تئیں چھوڑ کر ایک ریختی ایجاد کی ہے اس واسطے کہ بھلے آدمیوں کی بہو بیٹیاں پڑھ کر مشتاق ہوں......" [۱۰۴]

انشا کے دیوانِ ریختی میں غزلیات و رباعیات بھی ہیں اور قطعات و مستزاد بھی۔ ان سب میں انشا نے عورتوں کے جذبات کو عورتوں کی مخصوص و ٹکسالی زبان میں بیان کیا ہے لیکن ریختی کو پڑھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ عورتیں شریف زادیاں نہیں بلکہ مال زادیاں ہیں اور اسی لیے ان کی زبان بھی بازاری ہے اور ان کی باتیں، ان کا انداز اور لہجہ بھی بازاری ہے۔ انشا کی ریختی غزلوں کے موضوعات ہوس رانی، وصل اور جنس، چھیڑ خانی اور معاملات ہیں۔ ریختی اس زوال پذیر دور میں جب نوابین و امراء اور ان کے متوسلین کے پاس کرنے کے لیے کچھ نہیں رہ گیا تھا، بہت مقبول ہوئی اور لکھنؤ میں یہ روایت رنگین و انشا سے ہوتی ہوئی جان صاحب اور دوسرے شعرا تک پہنچی۔ اس میں جنسی و شہوانی جذبات بے باک لہجے اور چٹخارے دار زبان میں اس طرح پیش کیے گئے کہ معاشرہ ان سے لطف اندوز ہو سکے۔ خود اس دور کی ریختہ شاعری میں معاملاتِ حسن و وصل شاعری کا اصل موضوع بن گئے تھے۔ معاملہ بندی کی ایسی کون سی بات تھی جو جرأت کی شاعری میں نہیں ملتی اور ایسا کون سا پہلو تھا جو انشا کے ہاں نہیں ملتا۔ ریختی کو اس تہذیب نے منھ کا ذائقہ بدلنے کے لیے قبول کیا تھا۔ وہ مرد کے منھ سے مرد کے جذبات مرد کی زبان میں سنتے سنتے اُکتا گیا تھا۔ اس لیے اب اس میں عورتوں کی زبان میں عورتوں کے جذبات سننے کی خواہش پیدا ہوئی۔ رنگین نے معاشرے کی اس دلی خواہش کو اپنی ریختی میں سمیٹا اور انشا نے، جن کی ریختہ شاعری اس مزاج سے قریب تر تھی جس میں "عشق"، "ہوس" بن گیا تھا، ہجر کا تصور غائب ہو گیا تھا اور وصل محض جسمانی ملاپ کا نام ہو گیا تھا۔ زمانے کی ہواؤں کا رخ دیکھ کر ریختی میں بھی شاعری کی اور ایک دیوان مرتب کیا تاکہ اس دور کے دربار میں ان کی مقبولیت قائم و دائم رہے۔ جرأت اور انشا کے دیوانِ ریختہ اور خصوصاً رنگین و انشا کے دیوانِ ریختی پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس تہذیب کے کپڑے بوسیدہ ہو کر پھٹ گئے تھے اور یہ تہذیب اندر سے ننگی ہو چکی تھی۔ اس کے طبقۂ خواص کا اخلاق گراوٹ کی انتہا کو پہنچ چکا تھا اور اس میں بدلتے زمانے سے آنکھیں ملانے کی قوت باقی نہیں رہی تھی۔ انشا اور رنگین دونوں اسی طبقۂ خواص سے تعلق رکھتے تھے۔ انھوں نے بھی وہی کیا جو یہ معاشرہ چاہتا تھا اور اس دور کے "بڑے آدمی" کی طرح کامیاب زندگی بسر کی

انشا کی بات چیت میں جو چھیڑ چھاڑ ہے   سولزت انشاء میں کہیں ہے، نہ کوک میں

انشا کی ریختی میں ایک بناوٹ کا احساس ہوتا ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ بن کر بات کر رہے ہیں جیسے کوئی مرد آواز بدل کر ذرا دیر کو زنانی آواز میں بولنے لگے۔ ریختی میں مرد شاعر عورت کی زبان میں عورت کے جذبات کا اظہار کرتا ہے لیکن دراصل یہ عورت کے جذبات نہیں ہیں بلکہ مرد کے اپنے جذبات اور اپنی خواہشات کا اظہار ہیں۔ ریختی عورت

کے روپ کا بہروپ ہے۔ اسی لیے یہ شاعری جذبات سے عاری ہے۔ یہ صرف مزے کی شاعری ہے۔ اس میں انگیا وشلوار میں چھپے پہلوؤں کو عورتوں کے محاورہ و زبان میں لذت جسمانی کو تازہ دم رکھنے کے لیے موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ یہ شاعری اگر عورت کرتی تو وہ اپنے جذبات کا اظہار اس طرح ہرگز نہ کرتی جس طرح مرد شاعر نے عورت کے بہروپ میں ریختی میں کیا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

مرجھا گیا دل اپنا تو نقشہ یاد آیا	بے اختیار مجھ کو اک پھول کی کلی کا
تھام تھام آپ کو رکھتی ہوں بہت سا لیکن	کیا کہوں تھم نہیں سکتا مرا اندر والا
نہ بُرا مانے تو لوں نوچ کوئی مٹھی بھر	بیگما ہے تری کیاری میں ہرا ساگ لگا
اوڑھنی مجھ سے جو بدلی تو اجی باجی جان	وہ بھی اک دیجے جو ہو بھاری سے بھاری انگیا
مت اجڑ گئی سی پڑ اور غش نہ کھا کھا گر	بے کلی نہ کر، آخر چین لے ذری، کم بخت
مردوا مجھ سے کہے ہے چلو آرام کریں	جس کو آرام وہ سمجھے ہے وہ آرام ہو نوج
آ گیا تیری رضائی میں پسینہ مجھ کو	گرم ایسا بھی نگوڑا کوئی حمام ہو نوج
کان کی لو میں گھسے موٹی سی بالی کیوں کر	جس کا ہو سوئی کے ناکے سے بھی ننھا سوراخ
کیا بھر گیا ہے آج کہ جس کے سبب ترا	ہے سخت جیسے لکڑی کا چیلا ازار بند
میں جھجک اٹھی لے کے انشا نے	کل چبھ ... ی جو میری ران میں لونگ
آپا تحفہ جو بڑ چچی ہے اس کی انگیا	تب سیون سازی کی ... ن ہی جو اک لاہی ہو
ارے تو ایلی ہی پڑتی ہے مارے جھل کے، اے رنڈی	خدا ایسی بھی دیدوں میں کسی کے نوج جھل ڈالے
رضائی شال کی اوڑھیں چلیں ہم تم چھپر کھٹ میں	ہوائیں ٹھنڈی آرہی ہیں، خوب جاڑا ہے
آج وہ بات سہی جس میں تری کل کل جائے	کیا کروں لیکن اگر کوئی مہینا ٹل جائے
دبلی پتلی ہوں، مرے تو نہ پہنیو کپڑے	اری او جان، اری خیلا، اری او مکی

یہ اشعار شاعرانہ لطافت سے عاری ہیں۔ ان میں جنسی لپک تو ہے لیکن وہ شاعرانہ حسن اور احساسِ جمال نہیں ہے جو لفظوں کی عروضی ترتیب کو "شعر" بناتا ہے اور سننے یا پڑھنے والے کو متاثر کرتا ہے۔ انشا کے "دیوانِ ریختی" کو شاعری کی تاریخ میں تو کوئی جگہ نہیں دی جا سکتی البتہ "ریختی" کی تاریخ میں صاحب دیوان شاعر کی حیثیت سے ان کا ذکر ضرور آئے گا۔

یہی صورت ان کے مختصر دیوانِ غیر منقوطہ کی ہے۔ اس میں انشا نے ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جو بے نقط ہوں۔ جب یہ پابندی شاعر خود پر لگا لے تو کیسے ممکن ہے کہ وہ محدود لفظوں کی مدد سے ایسے شعر کہے جس میں جذبے، احساس یا فکر کا اظہار ہو سکے۔ انشا کا کلام ویسے بھی جذبہ و احساس سے عاری ہے اور یہ چیز غیر منقوطہ کلام میں اپنی انتہا کو پہنچ گئی ہے۔ انشا نے اس صنعت کو غزل، مثنوی، رباعی، مخمس میں استعمال کر کے اپنی قادر الکلامی کا اظہار تو یقیناً کر دیا ہے لیکن آج یہ مشکل عمل میکانکی معلوم ہوتا ہے۔ اس میں وہ مزہ بھی نہیں ہے جو انشا کی غزلوں میں ملتا ہے۔ یہ ایک بے مزہ اور بے ذائقہ کلام ہے اور ان تماشوں میں سے ایک تماشا ہے جو انشا کی جدت پسند طبیعت زندگی بھر دکھاتی رہی۔

دیوان سیکڑوں ہی دیکھے ہیں ہم نے لیکن	ان میں نظر پڑا کب، پایا جو یاں تماشا

کیا خوب واہ ماشاء اللہ، ہے عجب کچھ دیوان میرا، انشا اللہ خاں تماشا

لیکن انشا اس تماشے کے ساتھ اپنی جدت پسندی، فصاحت و بلاغت، اردو پن اور ہندوستانیت، ادا کی شوخی، بیان کے جوش و خروش، بندشوں کی چستی پُر زور مردانہ لہجہ و آہنگ اور طرزِ بیان سے پیدا ہونے والی سلاست و روانی کی وجہ سے ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ انھوں نے اردو شاعری اور اردو نثر کو بہت کچھ دیا ہے۔ اردو شاعری کا ذکر تو ہو چکا اب آئندہ صفحات میں ان کی نثر کا مطالعہ کریں گے۔

انشا کی نثری تصانیف

دریائے لطافت

''دریائے لطافت''، انشا کی اہم تصنیف ہے جو نواب سعادت علی خاں کی فرمائش پر لکھی گئی۔ انشا نے اسے فارسی زبان میں لکھا ہے لیکن اس کا موضوع اردو زبان اور اس کی قواعد ہے۔ ''دریائے لطافت'' اردو زبان و قواعد کی پہلی کتاب ہے جسے کسی اہلِ زبان نے لکھا۔ اس کی تصنیف میں میرزا محمد حسن قتیل بھی انشا کے ساتھ شریک تھے۔ اس شرکت کی وجہ انشا نے یہ بتائی ہے کہ

> ''ایں ہمہ فرصت بدست نیامد کہ تنہا رنگ بر چہرۂ ایں نقشِ بدیع کشم۔ میرزا محمد حسن قتیل را نیز کہ رو کردۂ او بے تامل رو کردۂ من و پسندیدۂ او پسندیدۂ ایں کہ مرز بان بودہ است و از صغر سن میانۂ من و او در ہر چیز حصۂ برادرانہ قرار پذیرفتہ شریک ایں دولتِ ابد مدت ساختم۔ چنیں مقرر شد کہ خطبۂ کتاب و لغت و محاورۂ اردو و ہر چہ صحت و سقم آں باشد و مصطلحاتِ شاہجہاں آباد و علم صرف و نحو ایں زباں را راقم مذنب یعنی بندۂ کمترین بندۂ درگاہ آسمان جاہ انشا بنویسد و منطق و عروض و قافیہ و بیان و بدیع را او بقیدِ قلم در آرد''[۱۰۵] (اردو ترجمہ دیکھیے: حواشی ب)

مرشد آباد کا مطبوعہ نسخہ ۴۷۵ صفحات پر مشتمل ہے جس میں ۳۰۹ صفحات انشا کے لکھے ہوئے ہیں اور ۱۶۶ صفحات قتیل کے لکھے ہوئے ہیں۔ کتاب کا ''خاتمہ'' بھی انشا نے لکھا ہے۔ یہ پہلا مطبوعہ نسخہ ہے۔ اس کے بعد مولوی عبدالحق نے ''دریائے لطافت'' کو مرتب کر کے ۱۹۱۶ء میں الناظر پریس لکھنؤ سے چھپوا کر انجمن ترقی اردو اورنگ آباد سے شائع کیا۔ ترتیب دیتے وقت عبدالحق صاحب نے انشا کا ''خطبہ'' خارج کر دیا۔ حروف تہجی سے ترتیب دے کر انشا نے جو جدت کی تھی اسے بدل کر مروجہ طریقہ اختیار کیا اور ساتھ ساتھ وہ مبتذل مثالیں بھی خارج کر دیں جو انشا نے لکھی تھیں۔ اسی کے ساتھ منطق، عروض و قوافی کا وہ حصہ، جو قتیل کا لکھا ہوا تھا اپنے مرتبہ دریائے لطافت سے نکال دیا۔ صرف بیان و معنی کا بیان نمونے کے طور پر رہنے دیا۔[۱۰۶] اس کے بعد انجمن ایڈیشن کا اردو ترجمہ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی نے کیا جو انجمن ترقی اردو اورنگ آباد سے ۱۹۳۵ء میں شائع ہوا۔ اس ترجمے میں چونکہ متعدد غلطیاں ہیں اور اکثر مقامات پر مفہوم بھی خبط ہو گیا ہے اس لیے ضرورت ہے کہ مرشد آبادی نسخے کو بغیر کسی کمی بیشی کے، حواشی کے ساتھ، دوبارہ اردو میں ترجمہ کر کے اس کے دو حصے کر دیے جائیں ایک ''دریائے لطافت'' حصہ اول از انشا اور دوسرا دریائے لطافت حصہ دوم از میرزا محمد حسن قتیل۔

اس کتاب کی تالیف میں چونکہ انشا و قتیل دونوں شریک تھے اس لیے دونوں نے کتاب کے دو دو نام تجویز

کیے۔ انشا نے ''ارشادِ ناظمی'' اور ''بحر السعادت'' نام تجویز کیے۔ دونوں ناموں میں ناظم الملک بہادر نواب سعادت علی خاں کے نام کی مناسبت موجود ہے۔ ان ناموں کی وجہ انشا نے یہ بتائی ہے کہ ''بارشاد ناظم الملک بہادر تالیف پذیر فتہ'' [۱۰۷] مرزا قتیل نے ''دریائے لطافت'' اور ''حقیقتِ اردو'' نام تجویز کیے اور یہ کتاب ''دریائے لطافت'' کے نام سے موسوم و مشہور ہوئی۔ اس تالیف کا قطعہ تاریخِ تصنیف انشا نے لکھا جس کے الفاظ ''اردوئے ناظمی'' سے ۱۲۲۲ھ برآمد ہوتے ہیں:۔

چو حسبِ حکم ناظمِ ملک و جہانیاں	نواب مستطاب وزیرِ فلک جناب
شد منتظم قواعدِ اردو بسلک نظم	''اردوئے ناظمی'' شدہ تاریخ ایں کتاب

[۱۰۸]

''دریائے لطافت'' کی ابواب بندی میں بھی جدت پیدا کی گئی ہے۔ یہ کتاب ایک صدف اور سات جزیروں پر مشتمل ہے۔ صدف میں پانچ دردانے ہیں جن میں علی الترتیب: (۱) کیفیتِ زبانِ اردو، (۲) تمیزِ محلاتِ دہلی (۳) ذکر بعضے فصیحان، (۴) در مصطلحات دہلی، اور (۵) در گفتگو و مصطلحات زنانِ دہلی، کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ اس کے بعد جزیرے آتے ہیں۔ جزیرۂ اول میں علم صرف پر بحث کی گئی ہے جس کے ذیلی ابواب کو شہر اول، شہر دوم وغیرہ کا نام دیا گیا ہے۔ جزیزۂ اول چار شہروں پر مشتمل ہے۔ جزیزہ دوم میں مباحثِ نحو کو لیا گیا ہے اور اس بحث کو چار شہروں یعنی ذیلی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یہ حصہ انشا نے لکھا ہے۔ اس کے بعد جزیزۂ سوم میں علم منطق پر بحث کی گئی ہے۔ جزیرے کو سلطنتِ اول و سلطنتِ دوم میں تقسیم کر کے سلطنت کے پانچ ذیلی ابواب کو شہر اول، شہر دوم وغیرہ کا نام دیا گیا ہے اور سلطنتِ دوم کے گیارہ ذیلی ابواب کو بلدۂ اول و بلدۂ دوم وغیرہ کا نام دیا گیا ہے۔ جزیرۂ چہارم میں علم عروض پر بحث کی گئی ہے اور اس کے ساتھ ذیلی ابواب کو شہر کا نام دیا گیا ہے۔ جزیرۂ پنجم میں چار شہر (باب) ہیں جن میں قافیہ پر بحث کی گئی ہے۔ جزیرۂ ششم میں بھی چار شہر (باب) ہیں اور ان میں علم بیان کو موضوعِ بحث بنایا ہے اور اسی طرح جزیرۂ ہفتم میں دو شہر (باب) اور ایک ''باغ'' ہے۔ شہروں (ابواب) میں علم بدیع کو اور ''باغ'' کے ذیل میں ''اقسام نظم و ذکر فوایدِ دیگر'' پر بحث کی ہے۔ یہ حصہ قتیل نے لکھا ہے۔

''دریائے لطافت'' کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں پہلی بار اردو زبان کے مزاج کو سامنے رکھ کر اس کے قواعد و اصول بیان کیے گئے ہیں۔ یہاں انشا کے سامنے وہ زبان ہے جو ان کے چاروں طرف بولی جا رہی ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ فی الواقع اردو ایک الگ زبان ہے جو عربی فارسی ترکی وغیرہ کے اثرات کے باوجود اپنی الگ شخصیت اور اپنا الگ مزاج رکھتی ہے۔ اردو زبان کے سلسلے میں اسی زاویۂ نظر کو اپنا کر صحیح معنی میں زبان کو آگے بڑھایا جا سکتا ہے مثلاً:

(۱) جمع کے قاعدے کے ذیل میں انشا نے لکھا ہے کہ: (الف) اگر مفرد اسم کے آخر میں الف ہو اور وہ اسم مذکر ہو تو الف کو یائے مجہول سے بدل دیتے ہیں جیسے پیڑا (پیڑے)، خربوزا (خربوزے)، کیلا (کیلے)، گھوڑا (گھوڑے) وغیرہ۔ (ب) اگر مفرد کے آخر میں یائے معروف ہو اور وہ مذکر بھی ہو مگر حیوان کا نام نہ ہو جیسے ہاتھی۔ نہ شہر کا نام ہو جیسے .ی اور نہ یائے زاید ہو جیسے جوگی، بیراگی، سنیاسی، پنجابی، وغیرہ تو مفرد اسم کے آخر میں ''اں'' لگانے سے جمع بنے گی جیسے مولی (مولیاں)۔ کچوری (کچوریں)، چوکی (چوکیاں)، دری (دریاں)، بولی (بولیاں)،

گالی (گالیاں)، وغیرہ۔ اسی ذیل میں انشا نے لکھا ہے کہ ہم نے یہ قاعدہ اردو الفاظ سے متعلق بیان کیا ہے اور زبانوں کے الفاظ سے سروکار نہیں۔ اگر لفظ ''کھٹیا کی جمع پر وہ قاعدہ، جو ''پیڑا'' کے لیے لکھا ہے، عاید نہ ہو تو ہمارا اصول ناقص نہیں ٹھہرتا کیونکہ یہ لفظ اردو نہیں اور اس کے سوا جو لفظ مذکر نہیں جیسے ''انگیا'' اس کی جمع تانیث کی وجہ سے اس قاعدے کے تحت درست نہ ہوگی، اسی لیے شروع ہی میں تذکیر کی قید لگادی ہے۔ (ج) جس مونث لفظ کے آخر میں یاءِ معروف کے سوا اردو کا کوئی بھی حرف ہو اس کی جمع یائے مجہول اور نون غنہ سے بنے گی جیسے ماں (مائیں) بات (باتیں) یاد (یادیں) گاجر (گاجریں) بندش (بندشیں) رقاص (رقاصیں) کم ظرف (کم ظرفیں) وغیرہ۔ (د) جس مذکر لفظ کے آخر میں الف اور یائے معروف نہ ہو وہ مفرد اور جمع میں ایک ہی رہے گا جیسے پانچ لڈو، دس کدو، چار سالن، آٹھ تربوز، سات بیگن، وغیرہ۔ پھر اردو زبان کے مزاج کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''جس لفظ کی جمع اردو میں مفرد کے خلاف ہو اس کا مفرد لانا درست نہیں سوائے اس کے کہ وہ کسی فردِ واحد کی تمیز کرنے والا ہو مثلاً ایک گھوڑا، ایک مولی، ایک گاجر، دو گھوڑا، تین مولی، تین گاجر کہنا صحیح نہیں۔ بنگالہ اور پورب والے اس طرح بولتے ہیں لیکن شاہجہاں آباد میں کوئی اس طرح نہیں کہتا''۔

(۲) کوئی لفظ اردو ہے یا نہیں اس کے بارے میں انشا نے یہ معیار بتایا ہے کہ کسی لفظ کے اردو نہ ہونے سے مراد یہ ہے کہ اردو میں حرف کی کمی بیشی سے وہ لفظ خراد پر نہیں چڑھا خواہ دوسری جگہ مروج ہو۔ مختصر یہ کہ ان لفظوں کے سوا، جنھیں شہر کے فصیح اور غیر فصیح اور دوسری جگہ کے باشندے استعمال کریں، ایسا ہر لفظ جس کو اہلِ شہر دو تلفظوں میں ادا کریں، ان دونوں میں جو تلفظ کہ دوسری جگہ مروج نہ ہو زبانِ اردو ہے۔

(۳) انشا نے اردو زبان اور اس کے بولنے والوں کی صوتیات کا لحاظ رکھتے ہوئے لکھا ہے کہ ''اردو کے طالبوں سے پوشیدہ نہ رہے کہ عربی و فارسی کے بعض سہ حرفی الفاظ کے درمیانی حرف کو اردو میں ساکن سے متحرک بنا دیتے ہیں جیسے شَرْم، کو شَرَم، گرْم کو گرَم۔ اسی طرح کِبر، نرم، صَبْر، علْم، عَقْل، قبْر، شکْل، فکْر وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ یہ سب الفاظ ساکن الاوسط ہیں۔ اردو میں بعض قابل لوگوں کے روزمرہ کے سوا جو عام استعمال کا لحاظ نہ کرکے تحقیق پر نظر رکھتے ہیں متحرک الاوسط تلفظ میں آتے ہیں۔ اسی طرح بعض متحرک حرفوں کو ساکن کر دیا جاتا ہے جیسے بَشَریت کو بشْریت بولتے ہیں، 'محل' اور 'نظر' میں بیچ کا لفظ مفتوح ہے اور مفرد حالت میں اسی طرح ادا ہوتا ہے لیکن جمع کی حالت میں فتحہ سکون سے بدل جاتا ہے جیسے نظروں، محلوں اور پھر یہ قبروں کے وزن پر بولے جاتے ہیں۔ یہ استعمال پر موقوف ہے ورنہ 'نظر' اور 'محل' کے وزن پر نہیں بلکہ متحرک الاوسط ہیں جب کہ قبر ساکن الاوسط ہے اور پھر بتایا ہے کہ عام استعمال کا اتباع واجب ہے اور اردو زبان کے مزاج کے مطابق ہے۔

(۴) ایک اور جگہ لکھا ہے کہ جاننا چاہیے کہ جو لفظ اردو میں آیا وہ اردو ہو گیا خواہ وہ لفظ عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پوربی۔ اصلی کی رو سے غلط ہو یا صحیح۔ وہ لفظ اردو کا لفظ ہے۔ اگر اصل کے مطابق مستعمل ہے تو بھی صحیح اور اگر اصل کے خلاف ہے تو بھی صحیح۔ اس کی صحت اور غلطی اس کے اردو میں رواج پکڑنے پر منحصر ہے کیونکہ جو چیز اردو کے خلاف ہے وہ غلط ہے گو اصل میں صحیح ہو اور جو اردو کے موافق ہے وہی صحیح ہے خواہ اصل میں صحیح نہ بھی ہو۔ اس کی بہت سی مثالیں انشا نے دی ہیں مثلاً لفظ ''قلفی'' قابل اور نا قابل اور عوام و خواص سب کی زبان پر چڑھا ہے۔ اس لیے اب یہی لفظ صحیح ہے۔ اسی طرح ''معنی'' کو اہلِ اردو ''مانی'' بولتے ہیں، ''شعر'' کو ''شیر'' ادا کرتے ہیں، پڑاوا کو

پچاوا، پیالہ، ستارہ، پیالا، ستارا بولتے ہیں، برقع کو برقا، فصیل کو سفیل، قدْر کو قدَر، غدْر کو غدَر، صدْر کو صدَر، عذْر کو عذَر، قِطعہ کے بجائے قَطعہ بولتے ہیں اور چونکہ یہ الفاظ عوام اور خواص، تعلیم یافتہ وغیرہ تعلیم یافتہ دونوں اسی طرح بولتے ہیں تو یہ سب اردو ہیں اور صحیح ہیں۔

(۵) انشا نے اردو زبان کی صوتیات کا خیال رکھتے ہوئے ایک اصول اور بتایا ہے کہ عربی میں ایک کلمہ میں توالی حرکاتِ اربعہ ممنوع ہیں۔ اردو میں یہی صورت توالی حرکات ثلاثہ کے ساتھ ہے مثلاً ایک نام ہے شرف النساء۔ اس کا صحیح عربی تلفظ شَرَفُ النِّساء ہے لیکن اردو میں دوسرے حرف 'ر' کو سکون کے ساتھ بولنا اچھا ہے یعنی شَرْفُ النساء فتح کے ساتھ غلط اور مکروہ ہے اگرچہ اصل کے اعتبار سے صحیح ہے۔ اسی طرح شُکَرانہ کو کاف کے ساکن یعنی شُکْرانہ اور نَظَروں کو نَظْروں بولنا اور پڑھنا صحیح اور فصیح ہے۔

(۶) کسرۂ اضافت کے سلسلے میں انشا نے لکھا ہے کہ دو ہندی لفظوں یا ایک ہندی اور ایک غیر ہندی (عربی فارسی وغیرہ) کے ساتھ کسرۂ اضافت کا استعمال غلط ہے لیکن فارسی عبارت میں اشیا کی حقیقت کے بیان میں دونوں صورتیں جائز ہیں۔ انشا نے اس کی اجازت صرف فارسی عبارت میں دی ہے لیکن آج دو اردو لفظوں یا ایک عربی فارسی لفظ اور اردو لفظ میں اضافت بھی جائز ہے۔ اس سے اظہار میں نئی قوت پیدا ہو جاتی ہے۔ آج سب "لبِ سڑک" بولتے ہیں۔ اس کے لیے اس سے بہتر اور کوئی ترکیب نہیں ہے۔ میر کے زمانے میں یہ طریقہ رائج تھا مثلاً میر کا یہ مصرع دیکھیے کہ کس خوبصورتی سے اضافت کا استعمال کیا ہے: ع اس طفلِ ناسمجھ کو کہاں تک پڑھائیے۔ میں نے اس جلد میں خود بھی اس طرح اضافتوں کا استعمال کر کے نثر میں روانی اور جملے کے آہنگ میں حسن پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

ان اصولوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو زبان کا اپنا مزاج، اپنی صوتیات اور اپنی پہچان ہے۔ اسے عربی فارسی، ترکی یا سنسکرت کی ذیلی زبان بنا کر اس کے فطری نشو و نما اور ارتقا کو روکنا کسی طرح صحیح نہیں۔

انشا نے "دریائے لطافت" میں لکھا ہے کہ اردو کئی زبانوں کا عطر ہے اسی لیے اس کے حروف تہجی کی تعداد زیادہ ہے اور اسی لیے اہلِ اردو اُن تمام آوازوں کو آسانی سے ادا کر سکتے ہیں جہاں اہلِ عرب، اہلِ ایران اور اہلِ ہند عاجز رہتے ہیں۔ اردو رسم الخط میں (۲۸) حروف عربی کے، (۴) فارسی کے یعنی پ، چ، ژ، گ اور ۳ ہندی کے: ٹ، ڈ، ڑ ہیں۔ اس طرح کل حروف تہجی کی تعداد ۳۵ ہے۔ لیکن انشا نے "ن۔ ہ"، "ہ۔ ن" اور "ی" سے مخلوط ہونے والے حرفوں کو ملا کر ان کی تعداد ۸۵ بتائی ہے میرے خیال سے حروف تہجی کی تعداد کو بڑھانے کی اس لیے ضرورت نہیں ہے کہ ہ، ن، ی وغیرہ حروف پہلے سے (۳۵) حروف تہجی میں موجود ہیں اور دو حرفوں کو ملا کر ہر آواز کو آسانی سے لکھا اور ادا کیا جا سکتا ہے۔ مخلوط حروف کو حروف تہجی میں شامل کرنا بے فائدہ اور بے ضرورت ہے۔

انشا نے مختلف فرقوں اور مختلف طبقوں کی زبان سے بھی بحث کی ہے اور ان کی زبان کے نمونوں سے اپنے زاویۂ نظر کو واضح کیا ہے۔ پھر یہ بھی بتایا ہے کہ پرانی دلّی کی زبان کی کیا خصوصیت ہے، عام کشمیریوں کی زبان کیسی ہے، ساداتِ بارہہ کے محلّہ کی زبان کیسی ہے۔ افغانوں اور باہر سے آئے ہوئے لوگوں کی زبان کیسی ہے۔ مغل پورہ، اور پنجابی اور پوربیے کی اردو کی کیا صورت ہے۔ انشا نے ان سب کی اردو کے نمونے دے کر پھر "فصاحت" پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ دہلی میں بھی فصاحت اور بلاغت ہر کسی کا حصہ نہیں ہے بلکہ معدود اشخاص پر منحصر ہے۔ پھر یہ بھی لکھا ہے کہ اردو کی فصاحت شاہجہاں آباد میں پیدا ہونے پر منحصر نہیں کیونکہ فصاحت کے لیے ضروری ہے کہ وہ تین عیوب

سے پاک ہو یعنی (۱) ''تنافر حروف''، ''تنافر کلمات'' اور ''تعقید'' سے (۲) ''غرابتِ لفظی'' یعنی اس میں نامانوس اور غیر متعارف الفاظ کا استعمال نہ کیا گیا ہو۔ (۳) مخالفت قیاس لغوی یعنی لغت کا استعمال خلافِ قیاس نہ کیا گیا ہو۔ جس کا کلام ان عیبوں سے پاک ہو، وہ شخص فصیح ہے۔

انشا نے زبان کی بحث میں لہجے کو خاص اہمیت دی ہے۔ اسی طرح مختلف لسانی مسائل پر بحث کرتے ہوئے جو مثالیں دی ہیں وہ ''دریائے لطافت'' کی اہمیت کو دو چند کر دیتی ہیں۔ میر غفر غینی کی گفتگو ان مثالوں میں انتہائی دلچسپ اور ٹکسالی اردو کا نمونہ ہے۔ انشا نے ٹکسالی زبان کے سلسلے میں دہلی کی زبان کو مستند مانا ہے لیکن ساتھ ہی اہلِ لکھنؤ کی زبان کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''یہاں والے (اہل لکھنؤ) اس کا بہت خیال رکھتے ہیں کہ ہم پورب میں ہیں، کہیں ایسا نہ ہو کہ یہاں کے آدمیوں کی زبان کی عادت پڑ جائے اس وجہ سے اپنے ماں باپ اور دوسرے بزرگوں سے، جو شاہ جہاں آباد سے آئے ہیں، الفاظ کی تحقیق کرتے رہتے ہیں...... پھر اس شہر میں فصیح دہلویوں کی اتنی کثرت ہے کہ ان کا شمار نہیں...... اور اب یہ شہر لکھنؤ نہیں رہا، شاہ جہاں آباد ہو گیا..... پس شاہجہاں آباد قالبِ بے جان ہے اور لکھنؤ اس کی جان ہے اور جان کو جسم پر ترجیح ہے''[۱۰۹]

انشا نے دہلی کے روزمرہ و محاورہ پر مثالوں کے ساتھ بحث کی ہے۔ شاہ جہاں آباد کی عورتوں کی زبان کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کی زبان ''مردوں کے سوا، سارے ہندوستان کی عورتوں کی زبان سے فصیح ہے۔ ان کی ایک اپنی ہی زبان اور اسلوب ہے۔ جو لفظ ان میں رواج پا گیا اردو ہو گیا خواہ وہ کسی زبان کا لفظ ہو''[۱۱۰] اس بحث کے بعد انشا نے ''علم صرف'' کو بیان کیا ہے۔ اس میں ''تعدیہ فعل'' (یعنی فعلِ لازم کو متعدی بنانا) کی بحث بالکل نئی اور اہم ہے۔ ''علم صرف'' کے بیان میں بھی اردو زبان کے مزاج کو ساری بحث کی بنیاد بنایا ہے اور بولی جانے والی ٹکسالی زبان سے اصول اخذ کیے ہیں۔ یہی صورت ''علم نحو'' کی بحث میں برقرار رہتی ہے۔ اس میں ''کلمہ'' (بولی) کی تین قسمیں بتائی ہیں۔ فعل، اسم، حرف اور اس کے بعد قواعدِ زبان کی دوسری تفصیلات اور مباحث اسی کے ذیل میں بیان کیے ہیں۔ دریائے لطافت کا یہ سارا حصہ انشا کی تصنیف ہے۔

اس کے بعد علم منطق، علم عروض، علم بیان و بدیع والا حصہ مرزا محمد حسن قتیل کی تصنیف ہے۔ اس حصے میں دو باتیں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ایک یہ کہ قتیل نے بابِ منطق میں بہت سی عربی اصطلاحات کے اردو تراجم استعمال کیے ہیں اور دوسرے علمِ عروض میں یہ اختراع کی ہے کہ بجائے ''مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن'' کے نئے مترادفات ''بی جان پری خانم، بی جان پری خانم'' اور ''فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن'' کے بجائے ''چت لگن پری خانم، چت لگن پری خانم'' استعمال کیے ہیں۔ یہی صورت دوسری بحور کے ساتھ ہے۔

انشا اور قتیل دونوں نے ''دریائے لطافت'' میں اردو زبان کو عربی و فارسی کے تسلط سے آزاد کرانے اور اسے ایک الگ ممتاز حیثیت دینے کی شعوری کوشش کی ہے۔ اس اعتبار سے بھی یہ تصنیف اپنی اولیت، طبع زادیت، جدت پسندی، اور اصولِ قواعد کے نئے صحت مند رجحان کی وجہ سے خاص اہمیت رکھتی ہے۔

انشا نے ''دریائے لطافت'' میں چند ایسے کردار پیش کیے ہیں جو نہ صرف اپنے طبقے کی زبان بولتے ہیں بلکہ خود اپنے طبقے کے بھرپور نمائندہ (ٹائپ) بھی ہیں جیسے میر غفر غینی، بھاڑ امل، براتی بیگم، نورن کسبی وغیرہ۔ انشا کے خلاقانہ ذہن میں افسانہ لکھنے اور کردار تخلیق کرنے کی بڑی صلاحیت تھی۔ دریائے لطافت کا یہ حصہ زبان سے بحث

کرنے کے باوجود غیر معمولی تخلیقی قوت کا اظہار کرتا ہے۔

لطائف السعادت:

نثری تصانیف میں انشا کی ایک اور کتاب ''لطائف السعادت'' بھی قابلِ ذکر تصنیف ہے۔ یاد رہے کہ انشااللہ خاں انشا ۱۲۱۶ھ میں نواب سعادت علی خاں کے دربار سے وابستہ ہوئے تھے۔ کچھ عرصے بعد انھوں نے نواب موصوف کے لطائف اور دربار میں ہونے والے روزمرہ کے دلچسپ واقعات کو جمع کرنے اور لکھنے کا ارادہ کیا۔ یہ کام ان کے دربارانہ مزاج کے عین مطابق تھا اسی لیے انھوں نے اس کام کو سب کاموں سے زیادہ اہمیت دی۔ ''دریائے لطافت'' کی تالیف میں مرزا قتیل کو شریک کرنے کی وجہ بھی یہی تھی کہ وہ خود ''لطائف السعادت'' لکھنے میں مصروف رہتے تھے۔ ''دریائے لطافت'' میں انشا نے لکھا ہے کہ

> و یاد کردن لطائفِ حضورِ اقدس کہ ہر روز بلا فصل دو سہ چہار از زبانِ معجز بیان ترشح می نمود و می نماید.... خود بخود در صفحاتِ ''لطائف السعادت'' کہ تا قیام قیامت بہ تمامی مر سادمی نوشتم و می نویسم و خواہم نوشت حسن خدمتے بجامی آورد م و می آرم ایں ہمہ فرصت بدست نیامد کہ تنہا رنگ بر چہرۂ ایں نقشِ بدیع کشم۔'' [111] (اردو ترجمہ دیکھیے حواشی ب)

اس سے بات یہ بھی واضح ہوئی کہ وہ ''دریائے لطافت'' (۱۲۲۲ھ) سے پہلے بھی یہ کام کر رہے تھے۔ اس لحاظ سے ''لطائف السعادت'' کو ایک ضخیم کتاب ہونا چاہیے تھا لیکن اس کا وہ نسخہ جو برٹش لائبریری لندن میں محفوظ ہے اور جسے ڈاکٹر آمنہ خاتون نے اردو میں ترجمہ کر کے اصل فارسی متن کے ساتھ مرتب و شائع کیا ہے، بہت مختصر ہے۔ اس میں ''مقدمہ'' کے علاوہ کل ۵۵ لطیفے درج ہیں۔ چند لطیفوں کے لکھنے میں ظاہر ہے وہ اتنے مصروف نہیں ہو سکتے تھے کہ بار بار اس کا ذکر کریں۔ انشا کا روزنامچہ بزبانِ ترکی دیکھیے تو اس میں اور ''لطائف السعادت'' میں بہت سا مواد مشترک ہے۔ قیاس یہ کہتا ہے کہ وہ روز دربار سے گھر لوٹ کر نواب کے پورے دربار کی روئیداد بصورتِ روزنامچہ اپنے حافظے سے قلم بند کرتے تھے اور اگر وہ یہ کام ہاتھ کے ہاتھ فوراً نہ کرتے تو ذہن سے بہت سی باتوں کے محو ہونے کا احتمال و خدشہ تھا، اسی ''روزنامچہ'' کی وجہ سے ان کی مصروفیت بہت بڑھ گئی تھی۔ یہ روزنامچہ اب ناپید ہے اور اس کے صرف چند اجزا رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہیں۔ اب اس سے تین باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) ایک یہ کہ اس روزنامچہ کا اصل نام ''لطائف السعدت'' تھا۔

(۲) یا پھر اصل ''لطائف السعادت'' اسی روزنامچہ سے ماخوذ تھی جس میں نواب کے لطائف یکجا کر دیے گئے تھے، دریائے لطافت میں بھی ایک جگہ لکھا ہے کہ ''محرر داعی لطائفِ حضور را جمع نمودہ کتابے جداگانہ ترتیب می نماید'' [112]

(۳) یا پھر ''روزنامچہ'' الگ تھا اور ''لطائف السعادت'' الگ تصنیف تھی جس میں لطائف کی تعداد کہیں زیادہ تھی اور کسی نے اسی سے انتخاب کر کے وہ نسخہ تیار کیا جو برٹش لائبریری میں محفوظ ہے۔ خود مرتب ''لطائف السعادت'' کا بھی یہی خیال ہے کہ ''کوئی وجہ نہیں کہ موجودہ نسخے کے پیش نظر، جس کے کاتب یا مالک کسی کا ہمیں علم نہیں، ہم یہ فیصلہ صادر کر دیں کہ ''لطائف السعادت'' اصل میں اسی قدر لکھی گئی تھی'' [113] موجودہ ''لطائف السعادت''

کے مقدمہ میں انشا نے لطیفہ گوئی اور بذلہ سنجی کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے اور خدا اور رسولؐ کے پہلوئے ظرافت کو نمایاں کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''تعریف اس لطیف کو سزاوار ہے جس نے لطیفہ کہنے والوں کی طبیعت میں ایک خاص لطف پیدا کیا اور بذلہ سنجوں پر عنایت مبذول کر کے انھیں لطفِ خاص سے مقبول کیا..... قربان جاؤں خدا کی لطیفہ پردازی کے، عالم ایجاد میں کس قدر ظرافت کا رنگ بھرا ہے کہ شیطان کے اغوا کا نمک کامل غلبے اور مالکیت کے باوجود اپنے حکم میں ملایا ہے۔ اگر ظریف نہیں ہے تو کافروں کو بتوں سے کیوں باز نہیں رکھتا اور اگر تماشا گر نہیں ہے تو کیوں عابدوں کو ملتوں کے فرق اور اختلاف کی قید سے باہر نہیں نکالتا.....'' [۱۱۴]

ظرافت، لطیفہ گوئی بذلہ سنجی انشا کا خاص مزاج تھا اور یہ خصوصیت ان کی ساری نظم ونثر میں یکساں طور پر نظر آتی ہے۔ انشا نے ظرافت ومزاح کا ایک آفاقی معیار مقرر کیا اور بتایا کہ:

''شوخی اور مزاح میں مخاطب کا عیب بیان نہیں ہونا چاہیے مثلاً یک چشم کو، جسے اردو میں کانا کہتے ہیں، کانا نہیں کہنا چاہیے'' [۱۱۵]

مزاح وظرافت کے سلسلے میں یہ وہ بنیادی معیار ہے جس سے مزاح اور بدمذاقی میں فرق کیا جا سکتا ہے۔

''لطائف السعادت'' میں نواب سعادت علی خاں کے جو لطائف درج ہیں ان سے نواب کے مزاج، ان کے ذوقِ شاعری، فارسی وعربی دانی کا پتہ چلتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ رعایتِ لفظی، صنعتِ ایہام، صنعتِ تجنیس اور ضدین سے لطیفہ یا مزاح پیدا کرتے تھے جس سے دربار کے سنجیدہ ماحول میں ذرا دیر کو شگفتگی پیدا ہو جاتی تھی۔ لیکن بحیثیت مجموعی یہ سب لطیفے معمولی اور وقتی نوعیت کے ہیں۔ بعض تو ایسے ہیں جنھیں ارشاداتِ جناب عالی کا تبرک کہنا چاہیے۔ ان پچپن (۵۵) لطیفوں میں سے اکثر ایسے ہیں جنھیں صرف ''واقعہ'' کہا جا سکتا ہے اور جن سے نواب کی ذہانت، ایجاد پسندی، قیافہ شناسی، شرافت نفسی اور ان کے عقائد کا تو پتا چلتا ہے لیکن ان میں کوئی قابل ذکر جاذبیت نہیں ہے۔ بعض ایسے بھی ہیں جن سے مزاجِ عالی کے ابتذال کا پتا چلتا ہے مثلاً:

''ایک دن حضور میں میں نے ایک مذکور نکالا۔ بعض حاضرین نے نکتہ چینی کی اور میرے کام کو رد کیا۔ تنگ آ کے کہا: ''سخت درگیرم''۔ ارشاد ہوا کہ پھر کہیے۔ اس کی تجنیس کو سمجھ کر شرمندہ ہوا اور اپنا منہ پیٹا۔ پھر فرمایا کہ پہلا حرف اگر کاف عربی سے بدل جائے تو بے حد فصیح ہے'' [۱۱۶]

ابتذال کی یہی صورت لطیفہ ۲۱، ۲۳، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۴۱، ۴۸، ۵۰، ۵۱، ۵۴ میں بھی ملتی ہے۔ ابتذال اس دور کا تہذیبی رنگ تھا اور اس میں اعلیٰ وادنیٰ سب ہی شریک تھے۔ انشا کی یہ تالیف بھی ''دریائے لطافت'' کی طرح فارسی زبان میں لکھی گئی ہے۔

روزنامچہ:

انشا کا روزنامچہ تو ناپید ہے لیکن اس کے (۲۴) اوراق رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہیں۔ یہ روزنامچہ ترکی زبان میں ہے جس کا ترجمہ ڈاکٹر سید نعیم الدین نے اردو میں کیا ہے اور اپنے مقدمہ وحواشی کے ساتھ ''انشا کا ترکی

روز نامچہ" کے نام سے مرتب وشائع کیا ہے [۱۱۷] یہ روز نامچہ جمعرات ۱۸ر جمادی الاول ۱۲۲۳ھ/۱۲ر جولائی ۱۸۰۸ء سے شروع ہوتا ہے اور ۲۴ر جمادی الثانی ۱۲۲۳ھ/ ۱۸ر اگست ۱۸۰۸ء کو ختم ہو جاتا ہے۔ آخر میں ۲۵ر تاریخ بھی درج ہے لیکن اس کے بعد کے اوراق ضائع ہو گئے ہیں۔ امتیاز علی خاں عرشی نے لکھا ہے کہ "کتاب کے اول و آخر سے ناقص ہونے کی بنا پر یہ نہیں بتایا جا سکتا کہ انشا نے اسے کس تاریخ سے شروع کیا اور کب تک اس کی ترتیب جاری رہی" [۱۱۸] مخطوطے میں چونکہ عنوانات سرخ روشنائی سے لکھے گئے ہیں اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ انشا کے روز نامچہ کو کسی کاتب نے نقل کیا تھا۔ اس روز نامچہ کو ترکی زبان میں لکھنے کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ انشا فارسی کی طرح اپنی ترکی دانی کا سکہ بٹھانا چاہتے تھے یا پھر ان باتوں کو ترکی زبان میں لکھ کر دوسروں سے پوشیدہ رکھنا چاہتے تھے انشا کی اس تصنیف کے یہ (۲۴) اوراق بھی دلچسپ اور مفید معلومات کے حامل ہیں۔ اس کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ "قطعۂ تہنیت سالگرہ جنابِ عالی" جو کلیاتِ انشا میں موجود ہے اور جس کی ردیف گرہ اور قافیہ خوشحال، احوال، رومال وغیرہ ہے ۱۲۲۳ھ میں سالگرہ کے موقع پر پیش کیا گیا تھا اور اس کے اس شعر پر:

جب تلک عقدِ ثریا رہے انشا اللہ بوں ہی پڑتی رہے یہ تا صدوسی سال گرہ

یہ اعتراض ہوا تھا کہ پہلا مصرع غیر محدود اور دوسرا محدود ہے۔ انشا نے دس شیروں کی طرح چلا کر اس کا دست بستہ جواب دیا تھا [۱۱۹] اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۲۳ھ ہی میں انشا نے یہ غزل کہی تھی جس کا ایک مطلع یہ ہے:

پگڑی تو نہیں، ہے یہ فرانسیس کی ٹوپی یاں وقتِ سلام اوترے ہے ابلیس کی ٹوپی

اس غزل کی عجیب وغریب زمین کا سبب یہ تھا کہ نواب سعادت علی خاں نے آفرین علی خاں سے کہا کہ آج تمھاری پگڑی عجیب وغریب نظر آتی ہے اور اردو میں فرمایا "یہ تو پگڑی نہیں فرانسیس کی ٹوپی ہے"۔ انشا نے آہستہ سے یہ مصرع پڑھا ع پگڑی تو نہیں، ہے یہ فرانسیس کی ٹوپی۔ حضور نے سن لیا اور فرمایا: زور سے کیوں نہیں پڑھتے۔ انشا نے مصرع پڑھا اور اسے نئی زمین قرار دے کر ایک غزل ریختہ کہہ ڈالی [۱۲۰]

روز نامچہ سے "رانی کیتکی کی کہانی" کے زمانہ تصنیف کا بھی تعین کیا جا سکتا ہے۔ ۸ر جمادی الثانی ۱۲۲۳ھ کے تحت لکھا ہے کہ "نواب سعادت علی خاں کے صاحبزادے حسین علی خاں نے دربار میں مجھے بلا کر کہا وہ قصہ جو تم نے اردو زبان میں فارسی عربی اور پوربی الفاظ کی آمیزش کے بغیر کہا ہے۔ میں نے وہ پوری کتاب اپنے ہاتھ سے نقل کر کے رکھ لی ہے۔ تم نے حیرت انگیز کارنامہ پیش کیا ہے..... اور وہ بڈھا جس کا تم نے ذکر کیا ہے.......... اس سے تو میں نے بہت لطف اٹھایا" [۱۲۱] گویا رانی کیتکی کی کہانی "دریائے لطافت" (۱۲۲۲ھ) کے فوراً بعد لکھی گئی۔ یہ اوائل ۱۲۲۳ھ ہو سکتا ہے۔

اس روز نامچہ سے انشا کے بعض ذاتی حالات بھی معلوم ہوتے ہیں مثلاً ۱۲۲۳ھ میں انشا کی والدہ زندہ تھیں۔ روز نامچہ سے اس بات کی بھی تصدیق ہو جاتی ہے کہ انشا مرشد آباد میں پیدا ہوئے تھے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انشا موٹے تازے بھاری ڈیل ڈول کے آدمی تھے۔ نواب سے ان کی بہت قربت تھی۔ وہ بن بلائے بھی خلوت میں جا سکتے تھے۔ ان کے بارے میں نواب کی رائے بہت اچھی تھی۔ نواب اور انشا دونوں اچار کے بہت شوقین تھے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۲۳ھ میں انشا کا ایک لڑکا موجود تھا اور یہی وہ لڑکا تھا جو انشا کے داماد کے ساتھ شہر کے معززین کے پاس یہ یقین دلانے کے لیے گیا تھا کہ ان کی ہجویں انشا نے نہیں لکھی ہیں۔ ۱۶ر جمادی الثانی ۱۲۲۳ھ کے تحت انشا نے

لکھا کہ میں نے کہا آپ۔ کے غلام کی عمر پچاس تک پہنچ گئی ہے۔ نواب نے فرمایا کیا خوب۔ ادھر دیکھیے سبحان اللہ، چہ خوش آپ پچاس برس کے ہیں۔ انشا کا سالِ ولادت اس باب کے شروع میں ہم نے ۱۱۶۹۔۱۱۷۰ھ متعین کیا ہے۔ گویا ۱۲۲۳ھ میں ان کی عمر ۵۳/۵۴ سال تھی اور وہ اپنی عمر سے کہیں زیادہ معلوم ہوتے تھے۔ انشا اپنے ذاتی کشادہ مکان میں رہتے تھے جس میں ایک حوض بھی تھا۔

روزنامچہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نواب کو ایجاد اور نئی باتیں معلوم کرنے کا بہت شوق تھا۔ ۱۲۲۳ھ میں وہ ایک ایسا پنکھا بنا رہے تھے جو خود بخود بغیر کسی تحریک کے چلے گا۔ وہ ایک ایسی مسہری بھی بنا رہے تھے جو چھت سے لٹکانے کے بعد بھی اپنی جگہ قائم رہے۔ انشا نے بھی نواب کی خدمت میں ایک اعجوبہ پیش کیا اور آتشی شیشے کی مدد سے بغیر آگ کے کوئلے دہکا دیے جسے دیکھ کر سب کے ہوش اڑ گئے۔ روزنامچہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نواب سعادت علی خاں نے انگریزی زبان بھی سیکھی تھی۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نواب علوم متداولہ سے واقف تھے۔ انھیں اردو فارسی کے بہت سے شعر یاد تھے۔ جب انشا نے پوچھا کہ یہ شعر کس کا ہے تو فرمایا کہ حکیم سجاد کا ہے اور اس غزل کے اور شعر بھی سنائے۔ روزنامچہ میں لطائف بھی ہیں اور چست فقرے بھی، علمی مباحث بھی ہیں اور نئی معلومات بھی۔ اس لحاظ سے بھی یہ روزنامچہ اہمیت رکھتا ہے۔

مطر المرام:

انشا نے حضرت علیؑ کی منقبت میں ایک بے نقط اردو قصیدہ لکھا اور اس کا نام "طور الکلام" رکھا [۱۲۲] اس کے بعد اس اردو قصیدے کی شرح فارسی زبان میں لکھی تاکہ اس کے لطائف ومحاسن ناظرین کے سامنے آجائیں اور "طور الکلام" کی مناسبت سے اس کا نام "مطر المرام" رکھا۔ اس کا ایک مخطوطہ مکتوبہ ۱۲۳۳ھ جون ریلینڈ لائبریری مانچسٹر میں محفوظ ہے۔ ڈاکٹر مختار الدین احمد نے اپنے ایک مضمون [۱۲۳] میں اس مخطوطے کا تعارف کرایا ہے اور اس سے طویل اقتباسات بھی اپنے مضمون میں درج کیے ہیں۔ انشا کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ جب انھوں نے بے نقط اردو قصیدے "طور الکلام" کا مطلع لکھ کر مرزا قتیل کو سنایا تو انھوں نے کہا کہ "اگر قصیدہ درست شود چیزے خواہد بود کہ در ہیچ عہد گاہے از شعرائے ماسبق نہ شدہ باشد" [۱۲۴] جب انشا نے اپنے ایک فاضل دوست میر علی بخش کو یہ مطلع سنایا تو انھوں نے بھی اس مطلع کی مبالغہ آمیز تعریف کی۔ ان دونوں حضرات نے یہ بھی کہا کہ اس صنعت کو عربی شاعری میں برتنا مشکل نہیں ہے لیکن فارسی میں یقیناً مشکل ہے اور اردو میں تو اس صنعت میں ایک سطر یا ایک مربوط شعر لکھنا انتہائی دشوار ہے کیونکہ روابط ہندی میں آئے، گئے، ہوا، ہوئے، بیٹھا، بیٹھے وغیرہ قبیل کے الفاظ آتے ہیں۔ ان کلمات کے سننے سے اس صنعت میں بے نقط قصیدہ کہنے کا اشتیاق بڑھ گیا اور دن رات ایک کر کے انشا اردو میں ایک ایسا قصیدہ لکھنے میں کامیاب ہو گئے۔ انشا کو اس قصیدے پر بڑا ناز تھا "مطر المرام" میں انشا نے اسی قصیدے کی نہ صرف شرح لکھی ہے بلکہ ضمنی طور پر بہت سے واقعات اور نئے نئے علمی پہلو بھی بیان میں آ گئے ہیں۔ ڈاکٹر مختار الدین احمد نے لکھا ہے کہ "یہ کتاب اگر کبھی شائع ہوئی تو اس سے اس عہد کی ادبی ومعاشرتی زندگی کی جھلکیاں، علمی نکتے، ادبی لطائف سامنے آئیں گے"۔ یہ شرح بھی فارسی زبان میں لکھی گئی ہے۔

''کہانی رانی کیتکی اور اودے بھان کی''

انشا نے اردو نثر میں دو کہانیاں لکھیں اور دونوں میں الگ الگ ''دو تجربے'' کیے۔ ایک کا نام ''کہانی رانی کیتکی اور اودے بھان کی'' ہے اور دوسری کا نام ''سلکِ گوہر'' ہے۔ رانی کیتکی کی کہانی میں انشا نے باہر کی بولی (عربی، فارسی، ترکی وغیرہ) کے بغیر اردو نثر لکھنے کا تجربہ کیا ہے اور ''سلکِ گوہر'' میں غیر منقوطہ نثر لکھنے کی جدت کی ہے۔ یہ دونوں کہانیاں انشا کے ان تخلیقی تجربوں کا حصہ ہیں جو وہ اپنی شاعری میں پہلے کر چکے تھے۔ ''مثنوی در لہجہ اردو'' کے عنوان سے انشا نے ایک مثنوی لکھنی شروع کی جس میں کوشش کر کے عربی فارسی ترکی کا کوئی لفظ استعمال نہیں کیا۔ یہ مثنوی (۵۱) اشعار پر مشتمل ہے اور نامکمل و ادھوری ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نظم میں اُن کا یہ تجربہ کامیاب نہ ہو سکا اور اب رانی کیتکی کی کہانی لکھ کر یہ تجربہ نثر میں کیا۔

سوال یہ ہے کہ آخر انشا یہ تجربہ کیوں کرنا چاہتے تھے؟ اس کا جواب ہمیں ''دریائے لطافت'' سے مل جاتا ہے۔ ''دریائے لطافت'' میں انشا نے عربی فارسی ترکی کی طرح، اردو زبان کو ایک الگ و ممتاز حیثیت دے کر، اس کے قواعد اور اصولِ قواعد کا مطالعہ کیا ہے۔ اردو زبان نہ تو خالص عربی فارسی و ترکی زبان و تہذیب کا حصہ تھی اور نہ ''خالص'' ہندوی تہذیب کا حصہ تھی بلکہ ان سب زبانوں اور ان کی تہذیبوں کے امتزاج سے ایک نئی جان دار و منفرد صورت وجود میں آئی تھی جس میں ان سب تہذیبوں کی خوبیاں اور مثبت عناصر اس طرح باہم شیر و شکر ہو گئے تھے کہ اردو زبان کی قوتِ اظہار غیر معمولی ہو گئی تھی۔ انشا اسی تہذیب کے پروردہ اور اسی تہذیب و زبان کی الگ حیثیت سے واقف تھے اور اسی لیے وہ اردو کو ایک الگ حیثیت دیتے ہیں۔ عربی و فارسی الفاظ کے بغیر اردو مثنوی لکھنے کی کوشش میں وہ ناکامی سے دوچار ہو چکے تھے اور انھیں معلوم ہو گیا تھا کہ شعری زبان و روایت سے عربی و فارسی کے الفاظ کو خارج کرنا ممکن نہیں ہے۔ انھیں اس کا بھی تجربہ ہو گیا تھا کہ عربی و فارسی کے ان الفاظ کو، جو عام بول چال کی زبان کا حصہ بن چکے تھے، خارج کرنے سے اظہار دشوار، ابلاغ مشکل اور بیان اکھڑا اکھڑا ہو جاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے اس میں ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے، جیسے اس میں وہ رنگ شامل ہونے سے رہ گیا ہے جس سے بیان میں نکھار پیدا ہوتا ہے۔ یہ ایک بڑا اور اہم تجربہ تھا جو انشا نے اردو زبان کے خالص، بے میل امکان کی تلاش میں نظم و نثر دونوں میں کیا۔ اس تجربے سے یہ بات ہمیشہ ہمیشہ کے لیے صاف ہو گئی کہ عربی و فارسی ترکی زبانوں کے الفاظ کو برصغیر پاک و ہند کی عام و مشترک زبان سے خارج نہیں کیا جا سکتا۔ اگر ایسا کیا گیا تو ہندوستانی تہذیب کم نور، زبان بے رنگ اور اظہار بیان ٹوٹا ٹوٹا اور کمزور ہو جائے گا۔ خالص ہندوستانی زبان میں انشا کی ''مثنوی در لہجہ اردو'' پڑھیے تو آپ کو محسوس ہوگا کہ یہاں انشا کا اسلوب کمزور و بیمار سا ہو گیا ہے اور ان کی تخلیقی قوت ضعیف ہو گئی ہے۔ خود رانی کیتکی کی کہانی کی نثر میں آپ کو بار بار اظہار بیان کے اکھڑے اکھڑے پن، اجنبیت، بات کو گھما کر کہنے کی کوشش اور قلم کے عجز کا اس لیے احساس ہوگا کہ یہاں انشا عربی و فارسی کے الفاظ کو خارج کر کے اردو نثر کے خالص ہندوی امکاں کو تلاش کرنے کا تجربہ کر رہے ہیں۔ اس بات کو ایک مثال سے سمجھیے۔ اسی کہانی میں ایک جگہ انشا نے یہ جملہ لکھا ہے ''اتنا بڑھ چلنا اچھا نہیں۔ میرے سر چوٹ ہے'' ص (۵۴) اس جملے سے جو بات انشا کہنا چاہتے ہیں وہ پڑھنے والے تک پوری طرح نہیں پہنچتی اور ذہن سوچنے لگتا ہے: کیا سر پھٹ گیا تھا جس کی چوٹ ہے؟ پھر اس چوٹ کا بڑھ چلنے سے کیا تعلق ہے؟ اب آپ لفظ

''چوٹ'' کی جگہ وہ عام مروج فارسی لفظ ''درد'' رکھ دیجیے تو ساری بات صاف ہو جاتی ہے۔ اسی طرح اس کہانی میں آپ توازن کے ساتھ چند عام و مروج فارسی عربی الفاظ شامل کر دیجیے تو اظہارِ بیان میں ایک نکھار، ایک خوبصورت رنگ پیدا ہو جائے گا اور اسلوب کا مصنوعی پن دور ہو کر فطری پن واپس آ جائے گا۔ رانی کیتکی کی کہانی کے تجربے سے ہمیں ایک بڑا سبق ملتا ہے اور اسی لیے یہ ایک بڑا ادبی تجربہ ہے اور ہمیشہ اہم رہے گا۔ اس کی وجہ تصنیف انشا نے یہ بتائی ہے کہ:

> ''ایک دن بیٹھے بیٹھے یہ بات اپنے دھیان میں چڑھ آئی کہ کوئی کہانی ایسی کہیے جس میں ہندوی چھٹ اور کسی بول سے نپٹ نہ ملے، تب جا کر میرا جی پھول کی کلی کے روپ سے کھلے۔ باہر کی بولی اور گنواری کچھ اس بیچ نہ ہو'' [۱۲۵]

جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ باہر کی بولی کا کوئی لفظ عبارت میں نہ آئے انشا کم و بیش کامیاب ہیں۔ لیکن اس کوشش کے باوجود دو چار فارسی و عربی الفاظ ان جانے طور پر دبے پاؤں پھر بھی عبارت میں شامل ہو گئے ہیں مثلاً لفظ ''نہ'' (حرفِ نفی)۔ لتہ (کپڑے کا ٹکڑا) فارسی سے اردو میں آئے ہیں۔ اسی طرح ''تبلہ'' (طبلہ) اور ملولا (ملال سے یعنی رنجیدہ۔ اداس) عربی الاصل ہیں۔ ایک جگہ انگریزی لفظ ''لالٹین'' بھی استعمال ہوا ہے۔ انشا کے اس تجربے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ جو الفاظ زبان کا حصہ بن گئے ان کو کسی منصوبے کے تحت زبان سے خارج کرنا ایک منفی عمل ہے۔ اب رانی کیتکی کی کہانی کی ''ہندوی چھٹ'' کو دیکھیے تو عبارت میں آپ کو اوپری پن کا احساس ہوگا۔ اس میں شائستگی، گھلاوٹ اور نرمی بہت کم ہو گئی ہے اور اکھڑا اکھڑا پن عبارت کو فنی طور پر بے اثر کر رہا ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے رانی کیتکی کی کہانی کی نثر کا اس دور کے دوسرے مشہور قصوں کی عبارت سے مقابلہ کر کے دیکھنا چاہیے تاکہ انشا کے اس تجربے کی نوعیت کا اندازہ ہو سکے۔ پہلے شاہ عالم ثانی آفتاب کی ''عجائب القصص'' (۱۲۰۷ھ/۹۳-۱۷۹۲ء) سے یہ اقتباس پڑھیے:

> ''اس گفتگو میں تمام رات گذر گئی۔ صبح ہوتے ہی اس عورت نے دوشالہ منھ پر کھینچا اور اس چھپر کھٹ پر واسطے خواب کے دراز ہوئی اور دیو نے سرہانے کی چھڑی پائنتی اور پائنتی کی چھڑی سرہانے رکھ کر حربہ اپنا ہاتھ میں لے کر ایک چنگھاڑ ماری کہ تمام زمین اس سبزہ زار کی لرزے میں آئی۔ بعد اس کے روانہ طرف صحرا کے ہوا'' [۱۲۶]

اس کے بعد میر امن کی ''باغ و بہار'' (۱۸۰۳ء) کی یہ عبارت پڑھیے:

> ''ایک روز رات کو وہ دونوں قیدی سوتے تھے۔ میرا دل امنڈ آیا۔ بے اختیار رونے لگا اور خدا کی درگاہ میں تنک گھسنی کرنے لگا۔ پچھلے پہر کیا دیکھتا ہوں کہ خدا کی قدرت سے ایک رسی غار میں لٹکی اور آواز سنی کہ اے کم بخت بدنصیب! ڈور کا سرا اپنے ہاتھ میں مضبوط باندھ اور یہاں سے نکل۔ میں نے سن کر دل میں خیال کیا کہ آخر بھائی مجھ پر مہربان ہو کر لہو کے جوش سے آپ ہی نکالنے آئے'' [۱۲۷]

ان دونوں اقتباسات کو پڑھ کر اب ''رانی کیتکی کی کہانی'' (۱۲۲۳ھ/۹-۱۸۰۸ء) کا یہ اقتباس پڑھیے:

> ''بامھن جو سبھ گھڑی دیکھ کے ہڑبڑی سے گیا تھا، اوس پر بڑی کڑی پڑی۔ سنتے ہی رانی کیتکی

کے باپ نے کہا: ''اون کے ہمارے ناتا نہیں ہونے کا۔ اون کے باپ دادے ہمارے باپ دادوں کے آگے سدا ہاتھ جوڑ کے باتیں کیا کرتے تھے اور ٹک جو تیوری چڑھی دیکھتے تھے، بہت ڈرتے تھے۔ کیا ہوا جواب وہ بڑھ گئے اور اونچے پر چڑھ گئے۔ جس کے ماتھے ہم بائیں پانو کے انگوٹھے سے ٹیکا لگاویں وہ مہاراجوں کا راجا ہو جائے۔ کس کا مونھ جو یہ بات ہمارے مونھ پر لائے۔ باھمن نے جل بھن کے کہا اگلے بھی ایسی ہی کچھ بچارے ہوئے ہیں اور بھری سبھا میں یہی کہتے تھے: ''ہم میں اور اون میں کچھ گوت کی تو میل نہیں ہے، پر کنور کی ہٹ سے کچھ ہماری نہیں چلتی، نہیں تو ایسی اوچھی بات کب ہمارے مونھ سے نکلتی.....'' [۱۲۸]

''عجائب القصص'' کی عبارت میں کل (۶۵) الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں صرف ۱۴ الفاظ فارسی و عربی کے ہیں اور باقی (۵۱) الفاظ ہندی الاصل اردو کے ہیں۔ ''باغ و بہار'' کی عبارت میں کل (۸۳) الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں صرف (۱۸) الفاظ فارسی و عربی کے ہیں۔ گویا ''عجائب القصص'' کی عبارت میں تقریباً ۲۱ء۵ اور باغ و بہار میں ۲۱ء۶ فی صد الفاظ عربی و فارسی کے ہیں اور باقی الفاظ علی الترتیب ۷۹ء۵ اور ۷۹ء۴ فی صد ہندی الاصل الفاظ ہیں۔ رانی کیتکی کی عبارت میں (۱۴۶) الفاظ ہیں اور یہ سب کے سب ہندی الاصل اردو میں ہیں۔ ''عجائب القصص'' اور ''باغ و بہار'' میں فارسی و عربی کے جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں وہ عام زبان کا حصہ ہیں۔ ان کے استعمال سے اسلوب بیان میں زور و تاثیر اور قوتِ اظہار بڑھ گئی ہے۔ لہجہ میں شائستگی کے ساتھ عبارت بھی رواں و سلیس ہوگئی ہے۔ ساتھ ہی اظہار کا اکھڑا اکھڑا پن بھی باقی نہیں رہا۔ رانی کیتکی کی عبارت میں سو فی صد ہندی الاصل الفاظ ہیں لیکن بیان و لہجے میں وہ نکھار نہیں ہے جو میر امن کی نثر میں نظر آتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ اگر فارسی و عربی کے اکیس بائیس فی صد عام و مروج الفاظ کے استعمال سے اظہار کی قوت اور جمالیاتی رنگ عبارت کے حسن و تاثیر میں اضافہ کرنے لگے تو ان لفظوں کو شعوری طور پر خارج کرنے کا عمل کیوں کیا جائے؟ اس سے کیا حاصل ہوگا؟ رانی کیتکی کی عبارت میں جو اور جتنی روانی اور حسن ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ انشا نے فارسی و عربی الفاظ تو استعمال نہیں کیے لیکن جملوں کی ساخت کے اردو پن کو باقی رکھا ہے اور وہ اس لیے کہ یہ لہجہ و آہنگ ان کا فطری لہجہ اور ان کی روح کے صوتی نظام کا فطری آہنگ ہے۔

انشا کے اس تجربے سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ ہندوستان کی مشترک تہذیب کی کوئی مشترک زبان، صحیح معنی میں، اسی وقت تک مشترک زبان نہیں بن سکتی جب تک فارسی و عربی کے عام و مروج الفاظ، جو مشترک تہذیبی ورثے کا حصہ ہیں، زبان میں شامل نہ رہیں۔ ان الفاظ سے زبان کا دائرہ وسیع اور اظہار کی قوت پرزور ہو کر بیان کی توانائی کو جنم دیتی ہے۔ اصل مسئلہ توازن کا ہے۔ اگر غیر ضروری طور پر فارسی عربی کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے جائیں جہاں ہندی الاصل الفاظ استعمال ہو سکتے ہیں یا سنسکرت کے نامانوس و غیر معروف الفاظ استعمال کیے جائیں جہاں ہندی الاصل اردو یا عام و مروج فارسی و عربی الفاظ استعمال ہو سکتے ہیں تو عبارت بوجھل ہو کر اسلوب بے اثر و کمزور ہو جائے گا۔ انتظار حسین نے رانی کیتکی کی کہانی کو ''خالص اردو'' لکھنے کا تجربہ کہا ہے۔ یہ بات صحیح نہیں ہے۔ کیا خالص اردو وہ ہے جس میں صرف ہندی الاصل الفاظ استعمال کیے جائیں اور فارسی عربی ترکی کا ایک بھی لفظ استعمال نہ کیا جائے خواہ وہ لفظ بول چال کی عام زبان کا حصہ ہی کیوں نہ ہو۔ خالص اردو کے معنی تو یہ ہیں کہ اس میں ہر وہ لفظ

استعمال کیا جائے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ بن گیا ہو خواہ وہ کسی زبان سے تعلق رکھتا ہو۔ خالص اردو کسی تعصب یا پہلے سے سوچے سمجھے منصوبے کے تحت لفظوں کو خارج نہیں کرتی بلکہ اظہار کو جامعیت و وسعت دینے کے لیے فراخ دلی سے ہر اس زبان کے لفظ کو استعمال کرتی ہے جو اس کے اظہار کو توانائی بخشتا ہے۔ خود انشا کے نزدیک بھی خالص اردو کا یہی معیار تھا: ''جاننا چاہیے کہ جو لفظ اردو میں آیا اردو ہو گیا خواہ وہ لفظ عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی یا پوربی۔ اصل کی رو سے غلط ہو یا صحیح۔ وہ لفظ اردو کا لفظ ہے'' [۱۲۹] رانی کیتکی کا اسلوب اسی لیے محدود اسلوب ہے۔

اس اسلوب کی ایک اور کمزوری یہ ہے کہ اس میں اردو کے بجل روزمرہ اور ترشے ترشائے محاوروں کے استعمال کی گنجائش بھی نہیں رہتی اور اس لیے اس میں لہجے کی وہ دل کشی بھی پیدا نہیں ہوتی جو روزمرہ و محاورہ سے نثر میں پیدا ہو جاتی ہے۔ زبان و بیان پر پوری قدرت رکھنے کے باوجود انشا کی رانی کیتکی کی کہانی میں اسی لیے وہ نکھار، وہ فنی اثر نہیں ہے جو میر امن کی نثر میں ملتا ہے۔ اس لیے رانی کیتکی کے اسلوب کو اچھوتا اسلوب تو کہا جا سکتا ہے لیکن میر امن کی طرح سادہ، دلکش اور زندہ اسلوب نہیں کہا جا سکتا۔ رانی کیتکی میں اظہار کے سکڑنے، سمٹنے کا احساس ہوتا ہے جب کہ میر امن کے ہاں مختلف سمتوں میں زبان و اظہار کے پھیلنے کا احساس ہوتا ہے۔ انشا کی رانی کیتکی کے زبان و بیان کا ''دریائے لطافت'' کے ان اردو نثر پاروں کے زبان و بیان سے مقابلہ کیجیے جو مختلف طبقوں کی زبان کے نمونے کے طور پر انشا نے درج کیے ہیں، تو ان نمونوں میں روزمرہ محاورہ کے فطری رنگ اور جملوں کی فطری ساخت اور آہنگ سے جو لہجے پیدا ہوئے ہیں ان میں تازگی، تازہ دمی، دلکشی، حسن اور اثر و تاثیر کا احساس ہوتا ہے۔ جب کہ رانی کیتکی کے اسلوب میں گھٹن کا احساس ہوتا ہے۔ ایسی گھٹن جیسی شام کے وقت کسی گھنے چھتنار پیڑ کے نیچے کھڑے ہونے سے محسوس ہوتی ہے۔ رانی کیتکی کا ایک اقتباس آپ اوپر پڑھ چکے ہیں اب انشا کی اس نثر کا ایک اقتباس اور پڑھتے چلیے جو انھوں نے ''دریائے لطافت'' میں دیے ہیں تا کہ دونوں اسالیب کے تقابلی مطالعے سے یہ پہلو واضح ہو سکے

''اور میر انشا اللہ خاں بے چارے میر ماشاءاللہ کے بیٹے، آگے پری زاد تھے، ہم بھی گھورنے جاتے تھے، اب چند روز سے شاعر بن گئے ہیں۔ مرزا مظہر جان جاناں کے روزمرے کو نام رکھتے ہیں اور سب سے زیادہ ایک اور سنیے کہ سعادت یار طہماسپ کا بیٹا، انوری ریختے کا آپ کو جانتا ہے، ایک قصہ کہا ہے۔ رنڈیوں کی بولی اس میں باندھی ہے۔ میر حسن پر زہر کھایا ہے۔ ہر چند اس مرحوم کو بھی کچھ شعور نہ تھا، بدر منیر کی مثنوی نہیں کہی، سانڈے کا تیل بیچتے ہیں''۔ [۱۳۰]

اس عبارت میں کل (۸۲) الفاظ ہیں جن میں (۷) تو نام ہیں اور ان کے علاوہ (۱۳) الفاظ فارسی و عربی کے ہیں۔ باقی ۶۲ لفظ ہندی الاصل اردو کے ہیں۔ ان (۱۳) فارسی و عربی لفظوں کے استعمال سے زبان و بیان نکھر گئے ہیں۔ اور روزمرہ و محاورے آزادی اور فطری پن کے ساتھ استعمال میں آ گئے ہیں۔ اسی لیے یہ عبارت کھلی کھلی، تازہ دم اور پر اثر ہو گئی ہے۔

انشا نے اپنے ''روزنامچہ'' میں ۸ر جمادی الثانی ۱۲۲۳ھ کے تحت لکھا ہے کہ ''جناب عالی (نواب سعادت علی خاں) کے صاحبزادے حسین علی خان صاحب نے دربار میں مجھے سامنے بلا کر کہا: وہ قصہ جو تم نے اردو زبان میں فارسی و عربی اور پوربی الفاظ کی آمیزش کے بغیر کہا ہے، میں نے وہ پوری کتاب اپنے ہاتھ سے نقل کر کے رکھی ہے۔ تم نے حیرت انگیز کارنامہ پیش کیا ہے۔ ایسی اچھی عمدہ خوبصورت چیز کہ کسی کی مجال نہیں کہ اس میں ایک لفظ عربی و فارسی کا

ڈھونڈھ نکالے" [۱۳۱] اس عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کہانی کو لکھے ہوئے انشا کو زیادہ عرصہ نہیں ہوا تھا اور پڑھنے والے نے بھی اس حیرت انگیز کارنامے کو ابھی کچھ دن پہلے پڑھا تھا۔ ۱۲۲۲ھ میں انشا نے "دریائے لطافت" کو مکمل کیا جس میں مختلف طبقوں کی زبانوں کے لہجوں کو بھی درج کیا تھا۔ اس میں "لطائف السعادت" کا ذکر تو کیا ہے لیکن "رانی کیتکی کی کہانی" یا "سلکِ گوہر" کا کوئی ذکر نہیں ہے حالانکہ یہ دونوں کہانیاں اور خصوصاً رانی کیتکی کی کہانی ایسی تھی جو "دریائے لطافت" کی زبان سے قریب تر بھی اور اردو زبان کی جس حیثیت کو انشا نے اُبھارا تھا، اس کا ذکر برمحل تھا۔ یہ ممکن نہیں تھا کہ یہ کہانی لکھی گئی ہوتی اور انشا اس کا ذکر نہ کرتے۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ یہ مختصر سی کہانی انشا نے ۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۸ء میں دریائے لطافت سے فارغ ہو کر لکھی۔ وقت کے ساتھ ساتھ زمانہ انشا کی اس جدت کو بھول گیا اور صرف اس کا ذکر باقی رہ گیا۔ انشا کی وفات کے برسوں بعد مسٹر شنٹ، پرنسپل مارٹن کالج لکھنؤ کو اس کہانی کا ایک نسخہ ملا جسے انھوں نے ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال کے جرنل میں طبع کرا دیا۔ ۱۸۵۲ء میں اس کا ایک حصہ اور ۱۸۵۵ء میں اس کا بقیہ حصہ شائع ہوا۔ مولوی عبدالحق نے رسالہ "اردو" اورنگ آباد اپریل ۱۹۲۶ء میں ممکن تصحیح کے بعد اسے دوبارہ شائع کیا۔ اشاعت کے بعد پنڈت منوہر لال زتشی نے ایک نسخہ فراہم کیا جو کسی زمانے میں دیوناگری حروف میں لکھنؤ سے چھپا تھا جس کی مدد سے مزید تصحیح کر کے ۱۹۳۳ء میں رانی کیتکی کی کہانی کو کتابی صورت میں شائع کیا اور ۱۹۵۵ء میں اس کا دوسرا ایڈیشن امتیاز علی خاں عرشی کی تصحیح کے بعد کراچی سے شائع کیا۔ ۱۹۷۵ء میں اس کا تیسرا اور ۱۹۸۶ء میں اس کا چوتھا ایڈیشن سید قدرت نقوی کی مزید تصحیح و فرہنگ کے ساتھ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی سے شائع ہوا۔ ۱۹۷۱ء میں مجلس ترقی ادب لاہور نے انتظار حسین کی ترتیب اور مقدمہ کے ساتھ اسے شائع کیا۔ ہندی والے اسے ہندی کی پہلی کہانی تسلیم کرتے ہیں۔

رانی کیتکی کی کہانی ایک سادہ سی کہانی ہے۔ راجا سورج بھان کا سولہ سالہ بیٹا اودے بھان شکار کھیلتے کھیلتے اپنے ساتھیوں سے جدا ہو کر آرام کرنے ایک باغ میں جاتا ہے جہاں وہ رانی کیتکی پر اور رانی اس پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ وہ ایک دوسرے سے وعدہ وعید کرتے ہیں لیکن رانی کیتکی کا باپ راجا جگت پرساد بیٹی دینے کو منع کر دیتا ہے۔ دونوں میں جنگ ہوتی ہے اور راجا جگت پرساد اپنے گرو مہندر گر کی مدد سے راجا سورج بھان کی فوج کو تہس نہس کر کے اودے بھان، راجہ سورج بھان اور رانی لچھمی باس کو ہرن بنوا کر جنگل میں چھڑوا دیتا ہے اور راجہ جگت پرساد کو شیر کی کھال اور الوپ انجن بھی دیتا ہے جس کی تاثیر یہ ہے کہ شیر کی کھال سے ایک بال نوچ کر آگ پر دکھانے سے وہ فوراً آن پہنچیں گے اور الوپ انجن کو آنکھ میں لگانے سے لگانے والا سب کی نظروں سے اوجھل رہے گا۔ ایک دن رانی کیتکی نے آنکھ مچولی کھیلنے کے لیے الوپ انجن مانگا۔ باپ نے دے دیا اور ایک دن اودے بھان کی تلاش میں وہ غائب ہوگئی۔ سارے محل میں کہرام مچ گیا۔ اس کی سہیلی مدن بان کیتکی کی تلاش میں نکلی اور اسے تلاش کر کے اس بات پر راضی کر لیا کہ اگر وہ اپنے ماں باپ کو چٹھی لکھ دے تو وہ مہندر گر سے کہہ کر کنور اودے کو تلاش کروا لیں گے۔ گرو مہندر گر نے اس کام پر اپنے نوے لاکھ جوگیوں کو لگایا مگر وہ ناکام رہے۔ اس نے راجا اندر کو چٹھی بھیجی۔ خط ملتے ہی راجا اندر ملنے آگئے اور اودھے بھان کو تلاش کر کے راج پر بٹھا دیا۔ دونوں طرف سے بیاہ کی تیاریاں شروع ہوگئیں اور راجا اندر اور گرو مہندر گر کی شرکت سے شادی میں وہ رونق ہوئی کہ اس ٹھاٹھ کی شادی شاید ہی کسی نے دیکھی ہو۔

یہ ایک عام سا قصہ ہے لیکن اس کی اصل اہمیت اس "تجربے" کی وجہ سے ہے جو، فارسی عربی کے الفاظ

خارج کر کے کہانی کو بیان کرتے ہوئے انشا نے کیا ہے۔ اس قصے میں کم و بیش وہ سب عناصر موجود ہیں جو اس دور کی دوسری عام کہانیوں یا داستانوں میں ملتے ہیں۔ اس میں عشق کی داستان بھی ہے۔ راجا، رانی، راج کمار اور راج کماری بھی ہیں اور فراق و وصل کی تصویریں بھی ہیں۔ الوپ انجن بھی ہے کہ جسے آنکھ میں لگانے والا سب کو دیکھ سکتا ہے لیکن اسے کوئی نہیں دیکھ سکتا۔ شیر کی کھال بھی ہے جس کے ایک رونگٹے کو آگ پر دکھانے سے مہندر گر ویسے ہی آ حاضر ہوتا ہے جیسے دوسری کہانیوں میں درویش، دیو یا جادوگر آتے ہیں۔ اس کہانی میں مہندر گر وہی کام کرتا ہے جو دوسری کہانیوں میں جادوگر کرتے ہیں۔ اس میں جنگ بھی ہے اور مافوق الفطرت عناصر بھی۔ مہندر گر کالی آندھی لا کر راجا سورج بھان کے لشکر کو تباہ کر دیتا ہے۔ کایا کلپ بھی ہے کہ مہندر گر اودے بھان، راجا سورج بھان اور رانی لچھمی باس کو ہرن بنا کر جنگل میں چھڑوا دیتا ہے۔ راجا اندر، ان کی پریاں اور اکھاڑا بھی ہے اور رقص و موسیقی کے جشن بھی۔ انشا نے ایک اچھے افسانہ نگار کی طرح ان تمام اجزا کو توازن کے ساتھ اس طرح جوڑا ہے کہ کہانی میں دلچسپی باقی رہتی ہے۔ اس کا خاتمہ کمزور ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ انشا کا قلم، عربی فارسی کے مروج و عام مستعمل الفاظ کو خارج کرنے کے مسلسل دباؤ سے، اب تھک سا گیا ہے۔

اس میں یوں تو کئی کردار ہیں کنور اودے بھان، اس کا باپ راجہ سورج بھان اور ماں لچھمی باس ہے۔ رانی کیتکی، اس کا باپ راجا جگت پرکاس اور ماں کام لتا ہے۔ سہیلی مدن بان ہے۔ پھر باھمن ہے جو پیغام لے کر جاتا ہے۔ گوسائیں مہندر گر اور ان کے جوگی جوگنیں ہیں۔ راجا اندر اور ان کی پریاں ہیں لیکن اصل کردار رانی کیتکی، مدن بان اور مہندر گر ہیں۔ دوسرے کردار ذرا دیر کو آتے ہیں۔ کہانی کے عمل کو آگے بڑھاتے ہیں اور پیچھے چلے جاتے ہیں یا ہرن ہرنی بن کر غائب ہو جاتے ہیں اور جب انسان کے روپ میں دوبارہ سامنے آتے ہیں تو اپنے بیٹے کی شادی کی تیاریوں میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ راجا جگت پرساد آن بان کا آدمی ہے۔ اسے اپنے خاندان اور اسلاف پر بڑا ناز ہے۔ نتیجے سے بے نیاز ہو کر وہ اودے بھان کے رشتے کو ٹھکرا دیتا ہے لیکن بنیادی طور پر وہ بزدل آدمی ہے۔ جب مہندر گر کی مدد سے اسے فتح حاصل ہوتی ہے تو وہ اس بات سے ڈرنے لگتا ہے کہ سورج بھان سے تو وہ بچ گیا، اب اگر اس کا چچا چندر بھان چڑھ آیا تو کیوں کر بچوں گا اور جب مہندر گر اسے شیر کی کھال اور الوپ انجن دیتا ہے تو پھر اسے اطمینان ہوتا ہے۔ وہ بغیر سہارے یا مدد کے اپنا راج چلانے سے قاصر نظر آتا ہے۔ راجا جگت پرکاس نوابانِ اودھ کی روح کا نمائندہ ہے۔ مہندر گر انگریز کی روح کا ترجمان ہے اور راجا اندر انگریز ریذیڈنٹ کی علامت ہے۔ رانی کیتکی نو عمر ہے لیکن دھن کی پکی ہے۔ جب اودے بھان پر عاشق ہوتی ہے تو ذرا دیر میں فیصلہ کر لیتی ہے کہ "اب جو ہونی ہو سو ہو۔ سر رہتا رہے، جاتا جائے۔ اری یہ جوڑا میرے اور اس کے بنانے والے نے ملا دیا"۔ پھر وہ ایک دوسرے کی انگوٹھیاں پہن لیتے ہیں اور تحریر بھی دے دیتے ہیں جب جنگ ہوتی ہے تو وہ رونے لگتی ہے۔ اودے بھان مالن کے ذریعے خط بھیجتا ہے اور دور دیس میں نکل چلنے کو کہتا ہے تو عشق اور فرض کی کشمکش اس کے اندر شروع ہو جاتی ہے اور جو وہ فیصلہ کرتی ہے اس سے عشق کے ساتھ فرض کے احساس سے اس کے اعلیٰ کردار کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ کہتی ہے "اے میرے جی کے گاہک! جو تو مجھے بوٹی بوٹی کر چیل کوے کو دے ڈالے تو بھی میری آنکھوں کو چین، کلیجے کو سکھ ہووے۔ پر یہ بھاگ چلنے کی بات اچھی نہیں"۔

لیکن بعد میں جب مہندر گر کی مدد سے اس کا باپ جنگ جیت گیا اور اودے بھان اور اس کے ماں باپ

ہرن ہرنی بنا دیے گئے تو وہ بڑی ہوشیاری سے الوپ انجن لے کر ان کے تلاش میں چل نکلنے کا عزم کرتی ہے اور اپنی سہیلی مدن بان سے ساتھ چلنے کو کہتی ہے۔ مدن بان جب یہ جواب دیتی ہے کہ ”چولھے بھاڑ میں جائے یہ چاہت جس کے لیے ماں باپ، راج پاٹ، سکھ نیند، لاج کو چھوڑ کر ندی کے کچھاڑوں میں پھرنا پڑے۔ گھر اجاڑیں اور بہکا کے اون کی اکلوتی لاڈلی بیٹی کو لے جاویں۔ اوس دن تمھیں یہ سمجھ نہیں آئی تھی جب تمہارے اور اس کے ماں باپ میں لڑائی ہو رہی تھی اور اس نے مالن کے ہاتھ تمھیں لکھ بھیجا تھا“۔ یہ سن کر رانی کیتکی بات کو ٹال جاتی ہے اور بڑی چالاکی سے کہتی ہے کہ اری تو بڑی باولی چڑیا ہے جو تو نے یہ بات ٹھیک ٹھاک کر جان لی اور مجھ سے لڑنے لگی“ لیکن وہ دھن کی پکی تھی اور ایک رات بن کہے الوپ انجن لگا کر اودھے بھان کی تلاش میں نکل گئی۔ رانی کیتکی کا کردار اس کہانی کی جان ہے۔ وہی اپنے عمل سے کہانی کو آگے بڑھاتی ہے اور اسی کے عمل سے کہانی انجام کو پہنچتی ہے اور دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ مدن بان رانی کیتکی کی راز دار اور سہیلی ہے۔ وہ عقل اور سمجھ بوجھ کی علامت ہے۔ وہ اودے بان اور کیتکی کو قریب لانے میں مدد دیتی ہے۔ جب وہ دونوں چپ چاپ ایک دوسرے کے سامنے بیٹھے ہیں تو وہ ان کے بدن گدگداتی ہے اور بات چیت پر اکساتی ہے لیکن جب رانی کیتکی انگوٹھی پہناتے وقت مدن بھان کے چٹکی لیتی ہے تو وہ کہتی ہے: ”سچ پوچھو تو اتنی بھی بہت ہوئی۔ اتنا بڑھ چلنا اچھا نہیں...... اب اٹھ چلو اور اون کو سونے دو“ اور جب رانی کیتکی اودے بھان کی تلاش میں نکلنا چاہتی ہے تو وہ اسے سمجھاتی ہے۔ لیکن جب رانی کیتکی اکیلی چلی جاتی ہے تو وہی اس کی تلاش میں نکلتی ہے اور اس کا کھوج لگا لیتی ہے اور سمجھا بجھا کر ماں باپ کے نام اس سے چٹھی لکھوانے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ یہ کہانی اب اس کے عمل سے آگے بڑھتی ہے۔

مہندر گر بڑے گرو ہیں۔ نوے لاکھ جوگی ان کے مرید ہیں۔ ان کی کرامت ایسی ہے کہ وہ جادوگروں کی طرح وہ سب کچھ کر سکتے ہیں جو خدا کر سکتا ہے۔ تانبے رانگ کو سونا بنا سکتے ہیں۔ گنگا منھ میں لے کر اڑ سکتے ہیں۔ سونے روپے کا مینھ برسا سکتے ہیں اور جس روپ میں چاہیں آ سکتے ہیں۔ گانے میں مہادیو جی اُن کے کان پکڑتے ہیں۔ چھ راگ اور چھتیس (۳۶) راگنیاں آٹھ پہر ان کے سامنے ہاتھ جوڑے کھڑی رہتی ہیں۔ وہی اپنی کرامت سے کالی آندھی لاتے ہیں اور راجا سورج بھان کی فوج کو تہس نہس کر کے راجا جگت پر کاس کو فتح سے ہم کنار کرتے ہیں۔ وہی اپنی کرامت سے کنور اودے بھان اور اس کے ماں باپ کو ہرن ہرنی بنوا کر جنگل میں چھڑوا دیتے ہیں۔ وہی چلتے وقت راجا جگت پر کاس کو شیر کی کھال اور الوپ انجن دیتے ہیں۔ رجا اندر خود ان سے ملنے آتا ہے۔ وہی راجا سورج بھان وغیرہ کو دوبارہ انسان کے روپ میں لانے کا سبب بنتے ہیں اور پھر اسے راج پر بٹھاتے ہیں اور بیاہ کی تیاری کے لیے کہتے ہیں۔ وہ خود برات لے کر جاتے ہیں۔ مہندر گر اسی لیے کہانی میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔

کنور اودے بان مقدر کا مارا ہوا ہے۔ وہ کچھ کرنا چاہتا ہے تو حالات اس کا ساتھ نہیں دیتے اور وہ ہرن بن کر جنگل جنگل گھاس چرتا پھرتا ہے۔ اس کے بعد دوسرے ہی سب کام اس کے لیے کرتے ہیں۔ وہ کم عمر ہے۔ شرمیلا ہے۔ رانی کیتکی ہی اس کے چٹکی لیتی ہے۔ ماں باپ کے پوچھنے پر بھی کچھ نہیں بتاتا لیکن جب وہ کہتے ہیں کہ لکھ کر بھیج دو تو لکھ کر بھیج دیتا ہے۔ رانی کیتکی خود اس کے پاس آتی ہے۔ وہ اس وقت تک بات نہیں کرتا جب تک خود کیتکی اس سے بات نہیں کرتی حالانکہ کہانی کے شروع میں جس طرح انشا نے اسے پیش کیا تھا تو اندازہ ہوتا تھا کہ وہ بڑے معرکے سر کرے گا لیکن اس کے بعد وہ جس طرح کہانی میں ابھرتا ہے اس میں اس کا عمل کہانی کو آگے نہیں بڑھاتا۔ وہ جنگ

میں بھی محض تماشائی ہے۔اس کے بعد وہ بس انسان کے روپ میں واپس آ کر دولہا بن کر سامنے آتا ہے۔کہانی کے لحاظ سے اصل کردار رانی کیتکی، مہندر گر اور مدن بان ہیں۔یہی کردار کہانی کو آگے بڑھا کر اسے انجام کو پہنچاتے ہیں۔

اس کہانی کا مقابلہ اگر اس دور کی دوسری کہانیوں سے کیا جائے تو ان کے سامنے یہ ایک عام سی کہانی نظر آئے گی لیکن اس کی اصل اہمیت دلچسپ کہانی کی وجہ سے نہیں بلکہ اس تجربے کی وجہ سے ہے جو انشا نے اسلوب میں کیا ہے اور اس مشکل تجربے کے باوجود کہانی کی دلچسپی کو برقرار رکھا ہے۔

سلکِ گوہر:

انشا کی دوسری کہانی ''سلکِ گوہر'' ہے جس میں غیر منقوطہ نثر میں کہانی لکھنے کا تجربہ کیا گیا ہے۔اس کا ایک مخطوطہ کتب خانہ ریاست رامپور میں ہے جسے امتیاز علی خاں عرشی نے مرتب اور ۱۹۴۸ء میں شائع کیا[۱۳۲] دوسرا مخطوطہ جموں یونیورسٹی میں ہے، جس کا تعارف عابد پیشاوری نے اپنے مضمون میں کرایا اور بتایا ہے کہ اس کی مدد سے مستند متن تیار کیا جا سکتا ہے[۱۳۳] اور قیاس کی بنیاد پر لکھا ہے کہ ''یہ ۴ رشعبان ۱۲۱۴ھ کے بعد اور ۱۲۱۵ھ کے اختتام سے پہلے کی تصنیف ہے''[۱۳۴] لیکن یہ محض قیاس ہے اس کی بنیاد کسی ٹھوس دلیل پر نہیں ہے۔

اردو کے حروف تہجی میں (۱۸) حروف غیر منقوطہ ہیں۔یہاں اس گنتی میں ٹ ڈ ڑ بھی منقوطہ اس لیے شمار کیے گئے ہیں کہ انشا کے زمانے میں ان حروف پر بھی بجائے ''ط'' کے چار نقطے لگائے جاتے تھے[۱۳۵] اس طرح کل ۱۸ حروف غیر منقوطہ رہ جاتے ہیں۔حروف تہجی کا بڑا حصہ اپنے دائرہ کار سے خارج کر کے مربوط قصہ بیان کرنا بے حد مشکل کام تھا۔غیر منقوطہ نظم لکھنے کا تجربہ انشا اپنی فارسی مثنوی طور الاسرار (۱۲۱۴ھ/۱۷۹۹ء) میں کر چکے تھے۔اردو میں بھی ان کا ایک غیر منقوطہ دیوان موجود ہے۔اس کے علاوہ حضرت علیؑ کی منقبت میں ان کا اردو قصیدہ ''طور الکلام'' بھی غیر منقوطہ ہے۔ان سے پہلے فیضی اپنی عربی تصانیف: ''موارد الکلم'' اور سواطع الالہام'' (عربی نثر) اور دیوان مادح (فارسی نظم) میں یہ کام کر چکے تھے۔اردو نثر میں انشا کا یہ تجربہ ان کی غیر منقوطہ شاعری ہی کا ایک حصہ ہے بلکہ ''سلک گہر'' میں استعمال ہونے والے اکثر الفاظ ان کے ''غیر منقوطہ دیوان'' اور ''طور الکلام'' اور ''طور الاسرار'' میں آ چکے ہیں۔اگر ان الفاظ کا اشاریہ بنایا جائے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ انشا نے اس غیر منقوطہ ذخیرۂ الفاظ سے قدم قدم پر استفادہ کیا ہے بلکہ بعض جگہ غیر منقوطہ فارسی و اردو اشعار کو نثر میں لکھ دیا ہے۔''سلکِ گوہر'' کو پڑھتے ہوئے طبیعت الجھتی ہے۔اکثر مقامات پر معنی کا سرا بہت مشکل سے ہاتھ آتا ہے۔محسوس ہوتا ہے کہ ہم نثر نہیں پڑھ رہے ہیں بلکہ بہت مشکل پہیلی بوجھ رہے ہیں۔ایک جگہ اپنے اور اپنے والد کے ناموں کو غیر منقوطہ کرنے کی کوشش میں ''انشا اللہ'' کے لیے ''ارادِ اللہ'' اور ''ماشا اللہ'' کے لیے ''لمع اللہ'' کے الفاظ وضع کیے ہیں۔اسی طرح نواب سعادت علی خاں میں بھی چونکہ نقطے آتے ہیں اس لیے لکھا کہ ''اسم معلا اس کا السعادہ معلوم ہوا''۔بار بار کے اس عمل سے نثر اتنی الجھ گئی ہے کہ اسے پڑھتے ہوئے الجھن ہوتی ہے۔کسی ایک صنعت کے مسلسل استعمال اور منقوطہ و غیر منقوطہ کی پابندی سے خود نثر کی کیا مٹی پلید ہوتی ہے اور نثر کا جمالیاتی پہلو اور کہانی کا لطف کس طرح شدید مجروح ہوتا ہے، انشا کی ''سلکِ گوہر'' اس کی مثال ہے۔اسی قسم کا عمل ہمیں آئندہ دور میں جعفر علی شیون کی داستان ''طلسم حیرت'' (۱۲۸۹ھ/۱۸۷۲ء) میں ملتا ہے جہاں ضلع جگت اور تجنیس لفظی کی صنعت کو التزام کے ساتھ داستان میں اس طرح استعمال کیا ہے کہ اس کی نثر پڑھتا یا

داستان سے لطف اٹھانا دوبھر ہو گیا ہے۔

بہر حال ''سلک گوہر'' کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو نثر کا پہلا غیر منقوطہ قصہ ہے۔ اس میں ملک روس اور ملکۂ گوہر آرا کی داستان بیان کی گئی ہے۔ اس پابندی کی وجہ سے انشا کا ذخیرۂ الفاظ اتنا محدود ہو گیا ہے کہ وہ بار بار ایک سے الفاظ استعمال کرتے ہیں اور یہ وہ الفاظ ہیں جو نہ تو بول چال کی زبان کا حصہ ہیں اور نہ معروف ہیں بلکہ غیر منقوطہ ہونے کی وجہ سے عربی فارسی ترکی زبانوں سے لیے گئے ہیں۔ اور اسی لیے ساری عبارت میں اظہار بیان کا سانس قدم قدم پر پھولنے لگتا ہے۔ انشا کی جدت پسند طبیعت نے غیر منقوطہ نثر لکھنے کا تجربہ تو کیا مگر یہ بامعنی تجربہ نہ بن سکا۔ اس میں نہ کہانی کا لطف ہے اور نہ اسلوبِ بیان کا بلکہ لفظوں کا ایک ایسا جال سا بن گیا ہے جسے لفظوں کے گورکھ دھندے کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس عمل سے ہر بات، ہر پہلو چھپ گیا ہے حتیٰ کہ وصل کا بیان، ساری تفصیل کے باوجود، پس پردہ چلا گیا ہے[۱۳۶]

اگر یہ عبارت منقوطہ غیر منقوطہ کی تفریق کے بغیر لکھی جاتی ہے تو اس کا یہ کھلا پن ناگوار گزرتا۔ غیر منقوطہ الفاظ نے اس پر پردہ ڈال دیا ہے اور ساتھ ہی طبقۂ خواص کے لیے تفریح و لطف کا سامان فراہم کر دیا ہے ''سلکِ گوہر'' کا قصہ انشاءاللہ خاں انشا کی جدت پسند طبیعت کا مظہر ہے اور پہلی غیر منقوطہ اردو نثر ہے۔

انشا کی ان سب جدت پسندیوں، ان کی ذہنی تیزی و ذکاوت اور رنگا رنگ دلچسپیوں کو دیکھیے تو وہ ایک ایسی بڑی شخصیت نظر آتے ہیں جو اس دور کے معرکوں میں، ادبی رجحانات کو بنانے میں، اس دور کے مذاق کی ترجمانی کرنے اور اس میں ظرافت کے عنصر کا اضافہ کرنے میں پیش پیش ہیں۔ انھوں نے اردو غزل میں جن امکانات کو ابھارا، وہ آج بھی کسی نئے خلاق ذہن کے منتظر ہیں۔ انھوں نے شاعری اور نثر میں جتنے تجربے کیے اتنے اس دور کے کسی دوسرے شاعر نے نہیں کیے۔ انھوں نے اردو نثر، اردو زبان، اور اردو شاعری میں اپنے مزاج کا پکا رنگ جمایا ہے اور ایسے پہلو ابھارے ہیں جو ان کے ساتھ مخصوص ہیں۔ ''ہندوستانیت'' اور ''اردوپن'' ان کی نمایاں پہچان ہے۔ انشا اپنے دور پر پوری طرح چھائے ہوئے ہیں۔ ''دریائے لطافت'' اردو زبان کی اولین قواعد ہے جسے کسی اہلِ زبان نے لکھا اور جس میں اردو زبان کی قواعد کو ایک الگ و ممتاز زبان کی حیثیت سے دیکھا ہے۔ فارسی عربی ترکی اور گنواری الفاظ کے بغیر نثر لکھنے کا تجربہ ''رانی کیتکی کی کہانی'' کی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔ غیر منقوطہ نثر لکھنے کا تجربہ اور اس کی اولیت کا سہرا بھی ان کے سر ہے۔ یہ دونوں قسم کے تجربے انھوں نے اپنی شاعری میں بھی کیے ہیں۔ ''ریختی'' سعادت یار خاں رنگین کی اولیت ہے لیکن تاریخِ ریختی میں رنگین کے فوراً بعد انشا ہی کا نام آتا ہے۔ ان کی تخلیقات اس دور کے دربار، اس کے رنگ و مزاج، مذاقِ سخن اور پسند و ناپسند کی ترجمان ہیں۔ انھوں نے میر غفر غینی، بھاڑامل، کسی نورن وغیرہ کی صورت میں کئی کردار اردو ادب کو دیے ہیں۔ اردو غزل میں انشا نے جن امکانات کو ابھارا، آگے چل کر یہی رجحانات، میر و سودا، جرأت و مصحفی اور رنگین کے اثرات کے ساتھ مل کر اپنی نئی شکل بنا کر نمایاں ہوئے۔ جب بھی تاریخ لکھی جائے گی انشاءاللہ خاں انشا کا نام اور کام نمایاں رہے گا۔ میر نے کہا تھا:

ایک دو ہی ہوتے ہیں خوش طرز و طور
اب چناں چہ میر و سودا کا ہے دور

لیکن اس دور میں میر و سودا کے دور کو رد کرتی ہوئی ایک اور آواز بھی سنائی دیتی ہے:

ہو چکا دورِ میرؔ اور مرزاؔ — اب زمانے میں ہے مرا دورا
دردؔ کو شاعروں میں سمجھوں میں — یہ تو ہونا نہیں ہے وا دردا
کیوں کہ دلی کے بیچ گزرے ہیں — ڈھائی شاعر سرِ آمدِ شعرا
اس کی تفصیل یہ کہ کہتے ہیں — میر و مرزا دو، اور درد آدھا
یہ مسلّم کہ ہے فصیح و بلیغ — جو کچھ اس نے غزل کی قسم کہا
ایک جو ناتمام ہووے اسے — شاعروں میں گنوں کیوں پورا

یہ مصحفی کی آواز ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] اپنے نام کو انشا نے اپنے کلام میں کئی جگہ باندھا ہے: ع دیوان' میر انشاءاللہ خان تماشا۔ کلام انشا، مرتبہ مرزا محمد عسکری محمد رفیع، ص ۴، ہندوستانی اکیڈمی، الہ آباد، ۱۹۵۲ء۔

[۲] لطائف السعادت، انشاءاللہ خاں انشا، مرتبہ ڈاکٹر آمنہ خاتون، ص ۲۰، بنگلور میسور، ۱۹۵۵ء۔

[۳] میر ماشاءاللہ مصدر، قاضی عبدالودود، ص ۳۴، رسالہ معاصر ۲، پٹنہ، جنوری ۱۹۵۲ء۔

[۴] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ حافظ محمود شیرانی، جلد اول، ص ۸۰، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۳۰ء اور انشا کا ترکی روزنامچہ، ترجمہ و ترتیب، ڈاکٹر سید نعیم الدین، ص ۲۳، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۰ء۔

[۵] این اورینٹل بایوگرافیکل ڈکشنری، ٹامس ولیم بیل، ص ۳۸۶، لاہور، ۱۹۷۵ء۔

[۶] نواب قاسم علی خان، ۱۱۷۴ھ/۱۷۶۰ء میں مسند حکومت پر بیٹھے اور ۱۱۷۷ھ/۱۷۶۳ء میں انگریزوں سے جنگ کے بعد معزول ہوئے۔ گویا قاسم علی خاں کا ''عالم تنزل'' یہی سال ۱۱۷۷ھ/۱۷۶۳ء ہوا۔ دیکھیے مخزن الغرائب، شیخ احمد علی سندیلوی، جلد اول، ص ۲۸۵، مطبوعہ لاہور، ۱۹۶۸ء۔

[۷] دیوان انشا (قلمی) ص ۴۳، مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

[۸] تذکرہ انیس الاحبا (قلمی) ورق ۴۷ الف، مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)

[۹] مخزن الغرائب، ص ۲۸۵۔۲۸۶، محولہ بالا۔

[۱۰] ایضاً

[۱۱] تذکرۂ شعرائے ہندی، میر حسن، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، اردو پبلشرز لکھنو، ۱۹۷۹ء۔

[۱۲] تذکرۂ شعرائے ہندی، ایضاً، ص ۵۹، (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)۔

[۱۳] دریائے لطافت، انشاءاللہ خاں انشا، ص ۲۹۔۳۰، ترجمہ پنڈت کیفی، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۵ء۔

[۱۴] مخزن الغرائب، محولہ بالا، ص ۲۸۶۔

[۱۵] ایضاً، ص ۲۸۶۔

[۱۵۔الف] کلام انشا، محولہ بالا، ص ۳۰۲۔

[۱۶] ''انشا کا ترکی روزنامچہ، محولہ بالا، ص ۴۰۔

[۱۷] گلشن ہند، مرزا علی لطف، ص ۳۶، حیدرآباد دکن، ۱۹۰۶ء۔

[۱۸] لطائف السعادت، انشاء اللہ خاں انشا، مرتبہ آمنہ خاتون، لطیفہ ۲۶، ص ۴۲۔۴۳، بنگلور، ۱۹۵۵ء۔

[۱۹] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ میر محمد خاں بہادر سرور، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۲۴۔۲۵، دہلی، ۱۹۶۱ء۔

[۲۰] سفینۂ ہندی، بھگوان داس ہندی، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۱۹، ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی، پٹنہ، ۱۹۵۸ء۔

[۲۱] ایضاً

[۲۲] ''ترکی روزنامچہ'' ص ۴۷، محولہ بالا۔

[۲۳] سوانحات سلاطین اودھ، جلد اول، سید کمال الدین حیدر، ص ۱۸۴، مطبع نولکشور لکھنو، ۱۸۹۶ء۔

[۲۴] رقعات مرزا قتیل، ص ۱۷، مطبع شعلہ طور کانپور، ۱۲۵۷ھ

[۲۵] رقعات قتیل، رقعہ ۱۳۶، ص ۱۷، ایضاً

[۲۶] کچھ انشا کے بارے میں، قاضی عبدالودود، مطبوعہ ''نوائے ادب'' بمبئی، جنوری ۱۹۵۱ء (اردو ترجمہ حواشی ب)

[۲۷] کچھ انشا کے بارے میں، نمبر ۲، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی، اکتوبر ۱۹۵۳ء

[۲۸] ایضاً

[۲۹] رقعات قتیل، رقعہ نمبر ۴۴، ص ۳۰، محولہ بالا۔

[۳۰] روزنامچہ، عبدالقادر چیف رامپوری بحوالہ دستور الفصاحت از احمد علی یکتا مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۱۰۶، (حاشیہ) ہندوستان پریس، رامپور، ۱۹۴۳ء، (اردو ترجمہ، حواشی ب)۔

[۳۱] رقعات میرزا قتیل، ص ۱۷، مطبع شعلہ طور کانپور، ۱۲۵۷ھ۔

[۳۲] دیوان انشا (مخطوطہ) مکتوبہ ۱۲۱۴ھ، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، اس کی عکسی نقل میرے ذخیرۂ کتب میں بھی محفوظ ہے۔

[۳۳] تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مقدمہ مولوی عبدالحق، ص ۲۵، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء۔

[۳۴] کلام انشا، مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع، ص ۲۷۔۴۷، ہندوستانی اکیڈمی، الہ آباد، ۱۹۵۲ء۔

[۳۴۔الف] روزنامچہ، محولہ بالا، ص ۴۲۔

[۳۵] موہن لال انیس کے الفاظ یہ ہیں: ''بعد ترتیب دیوانے خیال آں داشت کہ چندے از اشعار تلامذۂ آنحضرت (مرزا فاخر مکین) با مجمل احوال ہر یکے جمع نمودہ رسالہ بوضع تذکرہ باید نگاشت تا حاضراں را تذکاری و آیندگان را یادگاری باشد''۔ انیس الاحبا، موہن لال انیس، قلمی، ورق ۱۴ الف، مخزونہ لٹن لائبریری، مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ، یہ اقتباس ڈاکٹر مختار الدین احمد نے علی گڑھ سے مجھے بھجوایا جس کے لیے میں ان کا احسان مند ہوں۔

[۳۶] رقعات مرزا قتیل، رقعہ ۱۳۶، ص ۱۷، محولہ بالا۔

[۳۷] کچھ انشا کے بارے میں، قاضی عبدالودود، نوائے ادب بمبئی، ص ۹، اکتوبر ۱۹۵۳ء۔

[۳۸] دیوان انشا (قلمی)، ص ۴۰، مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، (الف ۲/۷۔۵۷)

[۳۹] ترکی روزنامچہ، انشاء اللہ خاں انشا، ترجمہ ڈاکٹر سید نعیم الدین، ص ۴۵، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۰ء۔

[۴۰] مخزن الغرائب، جلد اول، احمد علی سندیلوی، اہتمام ڈاکٹر محمد باقر، ص ۲۸۶، لاہور، ۱۹۶۸ء۔

[۴۱] ترکی روزنامچہ، محولہ بالا، ص ۲۶۔

[۴۲] ترکی روزنامچہ، محولہ بالا، ص ۳۰۔۳۱۔

[۴۳] ایضاً، ص ۳۶

[۴۴] لطائف السعادت، مرتبہ ڈاکٹر آمنہ خاتون، ص ۳۹، میسور، ۱۹۵۵ء۔

[۴۵] ترکی روزنامچہ، ص ۳۵، محولہ بالا۔

[۴۶] رقعاتِ مرزا قتیل، محولہ بالا، ص ۳۳۔

[۴۷] مخزن الغرائب، محولہ بالا، ص ۲۸۷، (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے حواشی ب)۔

[۴۸] لطائف السعادت، محولہ بالا، ص ۳۹۔۴۱

[۴۹] سوانحاتِ سلاطین اودھ، محولہ بالا، ص ۱۴۵۔

[۵۰] کچھ انشا کے بارے میں، قاضی عبدالودود، ص ۳۶، مطبوعہ نوائے ادب، بمبئی، جنوری ۱۹۵۱ء۔

[۵۱] ترکی روزنامچہ، انشا، محولہ بالا، ص ۲۲۔۲۳۔

[۵۲] خوش معرکہ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۱۲، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۰ء۔

[۵۳] کلام انشا، مرزا محمد عسکری و محمد رفیع، ص ۲۸۳۔۲۸۴، الہ آباد، ۱۹۵۲ء۔

[۵۴] انیس الاحبا، موہن لال انیس، مخطوطہ ورق ۴۷ الف، مخزونہ لٹن لائبریری، مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ، بشکریہ ڈاکٹر مختار الدین احمد۔ (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)۔

[۵۵] خطبہ دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، ص ۴۔۵، چھاپہ خانہ آفتاب عالمتاب، بلدہ مرشد آباد، ۱۲۶۶ھ (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)

[۵۶] عظیم کے برخود غلط مزاج اور بے جا تکبر کے لیے دیکھیے۔ مجموعۂ نغز، جلد دوم، ص ۲، اور مجموعۂ نغز جلد اول، ص ۸۲، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ترقی اردو بورڈ ایڈیشن، دہلی، ۱۹۷۳ء اور تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۱۴۹۔۱۵۰، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء۔

[۵۷] مجموعۂ نغز، جلد دوم، محولہ بالا، ص ۱۲۔

[۵۸] اس کے تین بند تذکرہ عمدۂ منتخبہ، محولہ بالا، ص ۴۲۰ پر اور عظیم کی ہجو کے بند عمدۂ منتخبہ کے ص ۴۲۰۔۴۲۳ پر ملتے ہیں۔ نیز دیکھیے اردو کے ادبی معرکے، ڈاکٹر محمد یعقوب عامر، ص ۷۵۔۸۶، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۲ء۔

[۵۹] تذکرۃ الشعرا (نسخۂ گمدوہ) غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۴ (مقدمہ) لکھنو، ۱۹۸۰ء۔

[۶۰] ایضاً، ص ۲۴، حاشیہ۔

[۶۱] ثناءاللہ فراق کی غزل، دیوان فراق، مخطوطہ انجمن ترقی اردو، کراچی میں موجود ہے جو ۱۱ شعروں پر مشتمل ہے اور اسی زمین میں کہی ہوئی ولی اللہ محب کی غزل بھی دیوانِ محبّ (انجمن) میں ملتی ہے جس میں ۱۱ اشعار ہیں۔

[۶۲] تذکرۃ الشعرا، محولہ بالا، ص ۵۸۔

[۶۳] مجموعۂ نغز، جلد اول، محولہ بالا، ص ۸۵۔

[۶۴] کلام انشا، مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع، ص ۱۱، الہ آباد، ۱۹۵۲ء۔
[۶۵] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ص ۲۳۱۔
[۶۶] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ص ۱۲۱۔
[۶۷] مجمع الفوائد، غلام ہمدانی مصحفی، غیر مطبوعہ قلمی، ص ۳۷۰، مخطوطہ مخزونہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری، لاہور، (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی ب)
[۶۸] یہ سہ غزلہ مصحفی کے دیوان سوم میں ملتا ہے، دیکھیے دیوان مصحفی سوم، ص ۲۳۸۔۲۴۱، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۱ء۔
[۶۹] انشا کا یہ سہ غزلہ ''کلام انشا'' محولہ بالا، ص ۱۵۹۔۱۶۱ میں بھی شامل ہے۔
[۷۰] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۳۶۲، ص ۳۶۳۔۳۶۴، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۰ء۔
[۷۱] کلیاتِ مصحفی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، دیوان سوم، ص ۲۴۳۔۲۴۵، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۱ء۔
[۷۲] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۶۴۔
[۷۳] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۶۵۔
[۷۴] ایضاً، ص ۳۶۶۔
[۷۵] کلام انشا، مرتبہ محمد عسکری و محمد رفیع، محولہ بالا، ص ۲۳۹۔
[۷۶] دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، اردو ترجمہ پنڈت کیفی، ص ۹۵، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۵ء۔
[۷۷] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۶۷۔۳۶۸۔
[۷۸] ایضاً، ص ۳۶۹۔۳۷۰۔
[۷۹] ایضاً، ص ۳۷۰۔
[۸۰] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۷۱۔۲۔
[۸۱] مجمع الفوائد، غلام ہمدانی مصحفی (قلمی) ص ۳۷۰، مخزونہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری، لاہور۔
[۸۲] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۷۲۔
[۸۳] تذکرۂ مخزن الغرائب، احمد علی سندیلوی، مرتبہ محمد باقر، ص ۲۸۸۔۲۸۷، لاہور، ۱۹۶۸ء۔
[۸۴] مصحفی، حیات و کلام، افسر صدیقی امروہوی، ص ۱۲۴۔۱۲۵، مکتبہ نیا دور، کراچی، ۱۹۷۵ء۔
[۸۵] ایضاً، ص ۱۲۲۔
[۸۶] انشا کے حریف و حلیف، عابد پشاوری، ص ۹۱، اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد، ۱۹۷۹ء۔
[۸۷] مصحفی و انشا، قاضی عبدالودود، مطبوعہ سہ ماہی ''اردو ادب'' علی گڑھ، جنوری/اپریل ۱۹۵۱ء۔
[۸۸] سہ ماہی ''اردو'' اپریل ۱۹۶۷ء ص ۶۰۔۶۱، (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے حواشی ب)
[۸۹] رقعات میرزا قتیل، رقعہ ۱۳۵، ص ۱۷، محولہ بالا۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۹۰] تذکرۂ شعرا مصنفہ ابن امین اللہ طوفان (جن کا اصل نام محمد عظیم اللہ رغمی ہے) مرتبہ قاضی عبدالودود ص ۲۶، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۹۱] کلام انشا محولہ بالا ص ۳۳۳

[۹۲] ایضاً ص ۳۳۰

[۹۳] جائزہ مخطوطات اردو (جلد اول) مشفق خواجہ ص ۳۳۴ـ۳۵۴، مرکزی اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۹ء۔ اس میں انشا کے مخطوطات و مطبوعہ نسخوں کی تفصیل درج ہے۔

[۹۴] کلام انشا، مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع محولہ بالا ص ۱۲۸

[۹۵] خوش معرکۂ زیبا (جلد اول) محولہ بالا ۱۴۳

[۹۶] ترکی روزنامچہ۔ محولہ بالا ص ۲۶

[۹۷] یہ اشعار مطبوعہ نسخوں میں نہیں ہیں۔ مخطوطہ دیوانِ انشا (مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی) کے حاشیے میں یہ شعر درج ہیں (ج۔ج)

[۹۸] انشا کا ترکی روزنامچہ، ترجمہ ڈاکٹر سید نعیم الدین احمد ص ۲۱، ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی، ۱۹۸۰ء

[۹۹] گلشن بے خار، مصطفےٰ خان شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق ص ۶۰ مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۳ء

[۱۰۰] مرغ نامۂ انشا، شیام لال عابد ص ۱۷ـ۵۲، سہ ماہی ''نوائے ادب'' بمبئی، جلد ۲۶ـ شمارہ (۲) اپریل ۱۹۶۷ء

[۱۰۱] ''دیوانِ انشا'' مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔ میں یہ مثنوی موجود ہے لیکن مطبوعہ ''کلیات انشا'' اور ''کلام انشا'' محولہ بالا میں شامل نہیں ہے۔ قاضی عبدالودود نے یہ مثنوی ماہنامہ ''تخلیق'' کراچی نومبر ۱۹۵۶ء، ص ۱۶ـ ۱۸، شائع کی تھی۔ چند الفاظ کے فرق کے علاوہ دونوں کا متن ایک ہے۔

[۱۰۲] قاضی عبدالودود نے یہ مثنوی بھی ''انشا کی مثنوی خالص ہندوستانی زبان میں'' کے عنوان سے ایک مختصر نوٹ اور متن کے ساتھ شائع کی تھی۔ دیکھیے معاصر حصہ (۱) ص ۵۷ـ۶۰، پٹنہ

[۱۰۳] یہ سب قطعات دیوانِ انشا کے مخطوطے مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں درج ہیں دیکھیے ص ۳۸۴ـ۳۸۶

[۱۰۴] دریائے لطافت، انشا ص ۵۱ـ۵۲، (حاشیہ) الناظر پریس لکھنؤ، ۱۹۱۶ء

[۱۰۵] دریائے لطافت، انشا اللہ خاں انشا ص ۴ـ۵، مطبوعہ باہتمام احمد علی گوپاموی، چھاپہ خانہ آفتاب عالمتاب، مرشد آباد، ۱۸۵۰ء

[۱۰۶] دریائے لطافت، انشا، مقدمہ مولوی عبدالحق ص ۹، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۱۶ء

[۱۰۷] خطبہ دریائے لطافت، مرشد آبادی ایڈیشن، محولہ بالا ص ۵

[۱۰۸] دریائے لطافت، مرشد آبادی ایڈیشن، محولہ بالا، ص ۴۷۵

[۱۰۹] دریائے لطافت، مرتبہ مولوی عبدالحق، اردو ترجمہ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی، ص ۶۴ـ۶۵، ص ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۲۴، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ۱۹۳۵ء

[۱۱۰] ایضاً ص ۱۷۱

[۱۱۱] خطبۂ دریائے لطافت، مرشد آبادی ایڈیشن، محولہ بالا ص ۴۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے۔ حواشی ب)

[۱۱۲] دریائے لطافت، مرشد آباد ایڈیشن، محولہ بالا ص ۹۶

[۱۱۳] لطائف السعادت، انشا مرتبہ ڈاکٹر آمنہ خاتون، ص ۵۷، بنگلور، ۱۹۵۵ء

[۱۱۴] ایضاً ص ۱۷۔۱۹

[۱۱۵] ایضاً ص ۵۱

[۱۱۶] ایضاً، لطیفہ ۲۰، ص ۳۹

[۱۱۷] انشا کا ترکی روزنامچہ، ڈاکٹر سید نعیم الدین، ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۸۰ء

[۱۱۸] انشا کی دو نادر کتابیں، امتیاز علی خاں عرشی، مطبوعہ سہ ماہی نیا دور کراچی، شمارہ ۲۱۔۲۲، ص ۳۲۸

[۱۱۹] انشا کا ترکی روزنامچہ، محولہ بالا ص ۲۲۔۲۳

[۱۲۰] ایضاً ص ۳۱

[۱۲۱] ایضاً ص ۳۶

[۱۲۲] (الف) یہ اردو قصیدہ ''کلیات انشا'' مطبوعہ نئی نول کشور لکھنو ۱۸۹۴ء، ص ۲۲۵۔۲۲۹ پر درج ہے اور (ب) ''کلام انشا'' مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع ص ۲۹۷۔۲۹۹، ہندوستانی اکیڈیمی، الہ آباد ۱۹۵۲ء پر ملتا ہے۔

[۱۲۳] سیّد انشا کی ایک نادر تصنیف، مختار الدین احمد، مشمولہ ارمغانِ مالک، دوسری جلد، ص ۵۰۹۔۵۱۱، نئی دلّی ۱۹۷۱ء

[۱۲۴] ایضاً ص ۵۰۸۔ (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۱۲۵] انشا کی دو کہانیاں: مرتبہ انتظار حسین، ص ۴۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۱۲۶] عجائب القصص، شاہ عالم ثانی آفتاب، ص ۹۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۲۷] باغ و بہار، میر امن، مرتبہ ممتاز حسین، ص ۱۴۹، اردو ٹرسٹ کراچی ۱۹۵۸ء

[۱۲۸] ''کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی'' انشاء اللہ خاں انشا، ص ۵۹۔۶۰۔ مرتبہ مولوی عبدالحق، امتیاز علی خاں عرشی، سید قدرت نقوی، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۸۶ء

[۱۲۹] دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، مترجمہ پنڈت برج موہن دتا تریہ کیفی، ص ۳۵۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد (دکن) ۱۹۳۵ء

[۱۳۰] دریائے لطافت، مترجمہ پنڈت کیفی، محولہ بالا ص ۹۵۔۹۶

[۱۳۱] انشا کا ترکی روزنامچہ، انشا، ترجمہ سید نعیم الدین، ص ۳۶، محولہ بالا

[۱۳۲] سلک گوہر، انشاء اللہ خاں انشا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، اسٹیٹ پریس ریاست رامپور ۱۹۴۸ء

[۱۳۳] متعلقاتِ انشا، عابد پیشاوری، ص ۱۶۵۔۱۸۱، نصرت پبلشرز، لکھنؤ ۱۹۸۵

[۱۳۴] ایضاً، ص ۱۶۸

[۱۳۵] سلک گوہر مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۸، محولہ بالا

[۱۳۶] سلک گوہر۔ محولہ بالا ص ۱۴۔۱۶

حواشی ''ب''

بحوالہ حواشی ۸

''حکیم میر ماشاء اللہ خاں، مقرب و مصاحب نواب وزیر الممالک سپہ سالار ہندوستان نواب شجاع الدولہ مرحوم و مغفور، جن کو دس ہزار روپے کی جاگیر ملی تھی، ہاتھی کی سواری اور جھالردار پالکی کے ساتھ عزت و وقار سے زندگی گزارتے تھے''

بحوالہ حواشی ۱۲

''دنیا کے محبوبوں، زمانے کے نیک فطرتوں اور سخن سنجوں میں میر انشاء اللہ وہ شخص ہیں کہ فکر تازہ و ذوق بے حد سے متصف ہیں۔ شراب معنی و ذوق جوانی فرحت افزا و مسرت بخش ہے......وہ خوش حال و خوش طبع اور یار باش جوان ہیں۔ جناب عالی سے تو خاص تعلق خاطر ہے اور (مجھ) فقیر سے بھی ربط رکھتے ہیں''۔

بحوالہ حواشی ۳۰

''اگر چہ ان کی شہرت شعر و شاعری کے سبب ہے لیکن میرے خیال میں انھوں نے فنِ مصاحبت کو اس مرتبے پر پہنچا دیا تھا کہ ان کو یکتائے روزگار کہنا مناسب ہوگا''

بحوالہ حواشی ۴۷

''آدمی ان کی صحبت میں پہنچ کر دنیا جہاں کے غم بھول جاتا ہے۔ ان کو بڑے عجیب عجیب قصے کہانیاں یاد ہیں اور (بہت سے) خود بھی گھڑ لیتے ہیں۔ ان کے لطائف کا اگر شمار کیا جائے تو پوری ایک کتاب مرتب ہو سکتی ہے''۔

بحوالہ حواشی ۵۴

''ایک دن راقم کو رستم نگر میں نواب محبت خاں کے مشاعرے میں دیکھا تو ہم آغوش ہو گئے.....ذہن ذکا و طبع رسا اس مرتبے کی تھی کہ اس صحبت میں تقریباً دس بارہ مطلعے تھوڑی دیر کے تامل سے فی البدیہہ کہہ ڈالے اور ایسے کہ ان میں ایک بھی خوبی سے خالی نہ تھا۔ غرض یہ کہ بدیہہ گوئی پر ایسی قدرت (تھی) کہ کسی اور میں کبھی نہ دیکھی اور نہ سنی گئی........''

بحوالہ حواشی ۵۵

''ان کا رد کیا ہوا بے تامل میر ارد کیا ہوا اور ان کا پسند کیا ہوا اس کج مج گو کا پسند کیا ہوا ہے......اور یہ چند سطریں کہ میں لکھ رہا ہوں یہ بھی ان کی پسند (منظوری) ہی سے شاملِ کتاب ہیں''

بحوالہ حواشی ۶۷

''مجھے یاد ہے کہ اس سے چند سال پیشتر میں بادشاہوں کے دربار میں باریاب تھا اور شعرا اور شاعروں کے نغمے صبح و شام ان کو سنا تا تھا اور اکثر ان کی تعریف میں قصائد بھی لکھتا اور قصائد سنانے کے بعد بعض پر مجھے حضورِ معلی سے مبوس دوشالہ بھی دو بار عطا ہوا۔ میرا کلام ان کو پسند تھا اور وہ مجھے اس دور میں غنیمت شمار کرتے تھے۔ اتفاق آسمانِ شعبدہ باز نے مفتری کے بہتان کے سبب مجھے پائے عتاب میں لا ڈالا اور دشمن حاسد نے اطب اللہ البغض (علاج کرے اللہ دشمنی کا) کے مصداق کینے سے مجبور ہو کر حامیانِ جارح اور طفلان شدید کو ہجو کے دفتروں کے ساتھ میرے پاس بھیج دیا کہ اس ہجو کو مصحفی کے سامنے پڑھیں۔ چناں چہ ایک بڑی جماعت مثل لشکر نے رسوا کرنے کے لیے ایکا ایکی پہنچ کر مجھے نگین کی طرح حلقۂ بیداد و ستم میں کس دیا اور بے حیائی کے ساتھ ان مغلظات کو پڑھنا شروع کر دیا۔ کچھ دیر بعد جب

یہ ہنگامہ فرو ہوا تو شدت شرمندگی سے میرا خون خشک ہو چکا تھا۔ (اب) احباب بھی احوال پرسی کو آتے اور میری شرمندگی میں اضافہ کرتے۔ میں مسکین اسی وقت سے دنیا کو ترک کر کے گوشۂ عزلت میں بسر اوقات کرتا تھا'']

بحوالہ حواشی　۸۳

''اس سے چند سال پیشتر مصحفی ریختہ گو کو کوچہ و بازار میں ایسا رسوا کیا کہ اگر غیرت دار ہوتا تو خودکشی کر لیتا۔ بس گدھے پر سوار کرنا باقی تھا۔ اس کے علاوہ اور کوئی ذلت نہ تھی جو اس کو نہ ملی ہو۔ اس کی تفصیل میں طوالت ہے۔ مختصر یہ کہ عجیب آدمی ہے''

بحوالہ حواشی　۸۸

''یہ حقیر فقیر شہزادہ (سلیمان شکوہ) کے دور کے انتشار پر جب دنیا ترک کر کے گوشۂ عزلت میں بیٹھ گیا بے انصافی و معاصرین کی شدت پسندی سے زبان ریختہ گوئی سے اپنے تالو کو لگالی، ریختہ گوئی بند کر دی)..... تو طبیعت کی افسردگی کے ان دنوں میں پنڈت بدیا دھر نے کہ جو میرے راسخ العقیدہ ارادت مندوں میں سے ہیں، اس فقیر سے اصرار کیا کہ دیوانِ نظیری کا جواب تو ضرور سرانجام دینا چاہیے... (چناں چہ) بارہ سو گیارہ ہجری میں شاہ عالم اور وزیر ابن وزیر کے عہدِ سلطنت میں غزلیات کے اس دیوان کی تدوین ہوئی''

بحوالہ حواشی　۸۹

''کیا فائدہ! چونکہ میرے پاس جو دیوان ہے اغلاط میں اس سے بڑھ کر ہے اور اس نسخے کی تصحیح مرزا احمد کی ہمت و کوشش پر مبنی ہے''

بحوالہ حواشی　۱۰۵

''اتنی فرصت مجھے کبھی نہ مل سکی کہ اکیلا اس نقشِ بدیع کے خاکۂ رخ میں رنگ بھر سکتا (چوں کہ) مرزا محمد حسن قتیل کا رد کردہ بے تامل میرا رد کردہ اور ان کا پسندیدہ اس کج مج زبان کا پسندیدہ ہے اور کم سنی ہی سے میرے اور ان کے درمیان ہر چیز میں برادرانہ شراکت قائم رہی ہے (چناں چہ) اس دولتِ جاودانہ میں بھی میں نے ان کو شریک کر لیا اور طے یہ پایا کہ خطبۂ کتاب و لغت و محاورۂ اردو اور اس کی صحت و سقم اور ردتی کے مصطلحات و علم صرف و نحو زبان اردو یہ گناہ گار راقم یعنی آسمان مرتبہ درگاہ کا خادم کم ترین انشا لکھے اور منطق و عروض و قافیہ و بیان و بدیع کو وہ (محمد حسن قتیل) تحریر کریں''

بحوالہ حواشی　۱۱۱

''اور حضورِ اقدس کے لطائف کی یاد آوری کہ ہر روز تواتر سے دو تین چار زبان معجز بیان سے ادا ہوتے تھے اور ادا ہوتے ہیں پابندی سے صفحاتِ لطائف السعادت میں (کہ تا قیامت یہ اختتام پذیر نہ ہو) لکھا کرتا تھا، لکھتا ہوں اور لکھتا رہوں گا اور (اس طرح) یہ حسنِ خدمت بجا لاتا تھا اور بجا لاتا ہوں۔ (چناں چہ) اتنا وقت مجھے نہ مل سکا کہ تن تنہا اس نقشِ نادر کے خاکۂ رخ میں رنگ بھر سکوں''

بحوالہ حواشی　۱۲۴

''اگر (اس صنعت میں) قصیدہ مکمل ہو جائے تو وہ ایسی چیز ہوگا کہ سابقہ شعرا میں سے کسی عہد میں بھی کسی نے نہ لکھا ہوگا''

چوتھا باب

غلام ہمدانی مصحفی

حیات، سیرت، شخصیت اور معرکے

زمانے کی ستم ظریفی دیکھیے کہ اس شاعر کا کلام، جسے اپنے بارے میں یہ گمان تھا کہ وہ خود ایک دور کا بانی ہے اس کی وفات (۱۲۴۰ھ) کے ڈیڑھ سو سال بعد تک مخطوطوں کی صورت میں مختلف کتب خانوں کے جزدانوں میں بند رہا اور آج تک کہ ۱۴۲۴ھ ہے اس کے سارے اردو و فارسی کلام کی اشاعت کی نوبت نہیں آئی۔ یہی وجہ ہے کہ مصحفی کا اس طور پر مطالعہ نہ ہو سکا جس طرح اور دوسرے شاعروں کا ہو چکا ہے۔ ہم ان ابواب میں مصحفی کی حیات، سارے اردو کلام، تذکروں اور تصانیف کا مطالعہ کریں گے تاکہ نہ صرف مصحفی کے مربوط حالاتِ زندگی سامنے آسکیں بلکہ یہ بھی معلوم ہو سکے کہ اردو شاعری میں مصحفی نے کیا اضافہ کیا اور تاریخِ ادب میں ان کا کیا مقام ہے؟

غلام ہمدانی مصحفی [۱] (۱۱۶۰ھ۔۱۲۴۰ھ/ ۱۷۴۷ء۔۲۵۔۱۸۲۴ء) ایک قدیم راجپوت خاندان سے تعلق رکھتے تھے جن کے مورثِ اعلیٰ شیخ نظام کے والد بارہویں پشت پہلے مسلمان ہو گئے تھے۔ ''مجمع الفوائد'' میں مصحفی نے لکھا ہے کہ شیخ نظام کا مقبرۂ سنگین اکبر پور میں ابھی تک دریائے جمنا کے کنارے واقع ہے۔ مصحفی کے والد کا نام ولی محمد اور دادا کا نام درویش محمد تھا۔ درویش محمد کی قبر قصبہ امروہہ میں تھی جن کے پاس ہی ان کے بڑے بھائی غلام جیلانی کی قبر ہے۔ اس سے یہ بات بھی معلوم ہوئی کہ مصحفی کے خاندان کا تعلق کم از کم ان کے دادا کے زمانے سے امروہہ سے ضرور قائم تھا۔ یہ خاندان زمانۂ قدیم سے اکبر پور میں بود و باش رکھتا تھا جو موضع منجھولی اور شیخ پور کے درمیان دریائے جمنا کے کنارے واقع ہے اور شاہ جہاں آباد سے ''متصل'' ہے۔ قدرت اللہ قاسم نے انھیں اسی لیے ''مردم بیرونجات'' لکھا ہے۔ یہ خاندان نوکر پیشہ تھا۔ مصحفی نے خود لکھا ہے کہ ''بزرگانش نوکری خانۂ بادشاہ کردہ انداز۔ ایامیکہ تفرقۂ شدیدے در سلطنت راہ یافتہ، سلطنتِ خانۂ ایں روسیاہ، ہم خاک برابر شد، ہمہ از تمتع دنیا بہرہ وافی داشتند'' [۲] یہ ''تفرقۂ شدید'' احمد شاہ کے زمانے میں اس وقت سامنے آیا جب عماد الملک نے احمد شاہ کو تخت سے اتار کر کچھ عرصے بعد ۱۱۶۷ھ/۵۴۔۱۷۵۳ء میں اسے اندھا کر دیا۔ یہ مصحفی کا بچپن تھا۔ اسی تفرقۂ شدید کے زمانے میں مصحفی کے باپ دادا امروہہ چلے آئے۔

مصحفی چار بھائی تھے۔ بڑے غلام جیلانی، دوسرے غلام صمدانی، تیسرے کا نام ''مجمع الفوائد'' میں لکھنے سے رہ گیا ہے اور چوتھے غلام ہمدانی تھے جو بھائی بہنوں میں سب سے چھوٹے تھے۔ یہ سب لاولد مرے۔ خود مصحفی کی جس سال شادی ہوئی اسی سال ایک لڑکی پیدا ہوئی۔ زچگی میں بیوی فوت ہو گئی اور ایک ماہ بعد بچی بھی اللہ کو پیاری ہو گئی۔ معلوم ہوتا ہے کہ رفتہ رفتہ اس خاندان کے افراد وفات پاتے گئے اور چونکہ سب لاولد تھے اس لیے جلد ہی اس خاندان

کا نام ونشان مٹ گیا اور جب ''تاریخ اصغری'' کے مصنف کو مصحفی کی وفات کے تقریباً چالیس سال بعد اس خاندان کی تلاش ہوئی تو انھیں کوئی شخص بھی ایسا نہیں ملا جو اس خاندان کے سلسلۂ نسب کے بارے میں معلومات فراہم کر سکتا۔ اصغر حسین صاحب تاریخ اصغری کے الفاظ یہ ہیں: ''یہاں ان کا کوئی عقب نہیں۔ اس جہت سے ان کا سلسلۂ نسب تحقیق نہیں ہو سکتا''۔[۳]

یہ جاگیردارانہ نظام پر مبنی معاشرہ تھا۔ اس میں حسب نسب بڑی اہمیت رکھتا تھا۔ اگر کسی کو رسوا کرنا ہوتا تو اس کے حسب نسب میں کیڑے نکالے جاتے۔ سودا کے شاگردوں نے مصحفی کی جو ہجو لکھی تو اس میں انھیں مجہول النسب کا طعنہ دیا تھا:

ظاہر ہے حسب اور نسب بھی ترا مجہول — تحقیر کو تنگ اس سے ہے تیری ہے جو توقیر
حیران ہوں میں ایسے حسب اور نسب پر — اس عجب و تکبر میں تو کرتا نہیں تقصیر[۴]

اسی لیے مصحفی نے ''مجمع الفوائد'' میں اپنے خاندان کے حالات قلمبند کیے اور لکھا۔ ''چوں بعضے از دوستان سوال نسب نامۂ ایں عاصی پُر معاصی داشتند بسکہ مثل آنہا مجہول النسب نبودم انچہ از آبا و اجداد بسمع فقیر رسیدہ بر صفحۂ اعلان می نگارم''[۵]

یہ بات بھی تصفیہ طلب ہے کہ مصحفی کہاں پیدا ہوئے۔ صاحبان تذکرہ عمدۂ منتخبہ، سخن شعرا، گلشن ہند، گلشن سخن نے انھیں امروہہ کا باشندہ بتایا ہے اور صاحبانِ تذکرہ ابن طوفان اور مجمع الانتخاب نے ان کا مولد شاہجہاں آباد لکھا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے شعر المکتوبہ ۱۱۸۸ھ میں ان کا مولد اکبر پور بتایا ہے جو دہلی سے متصل ہے[۶] خود مصحفی نے ''مجمع الفوائد'' میں یہ تو بتایا ہے کہ ان کے اجداد کا وطنِ خاص اکبر پور تھا لیکن اکبر پور کو اپنا مولد کہیں نہیں لکھا۔ مولوی عبدالقادر چیف رامپوری (وفات رجب ۱۲۶۵ھ/مئی ۱۸۴۹ء[۷]) نے اپنے روز نامچہ میں لکھا ہے کہ ''یک روز ملاقاتِ تفصیلی بمیان مصحفی شد کہ بخانۂ آں بزرگوار رفتم.... می گفت کہ مولدش بلم گڑھ است کہ متصل شاہ جہاں آباد است''[۸] افسر صدیقی امروہوی لکھتے ہیں کہ ''یہ بیان چونکہ خود مصحفی سے منسوب ہے اور براہ راست مصحفی سے سنا ہے اس لیے اس بات کو رد کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے''[۹] بہر حال اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ امروہہ، دہلی یا اکبر پور مصحفی کا مولد نہیں ہے۔ مصحفی اکبر پور کو موجود تو بتاتے ہیں جہاں شیخ نظام کا مقبرہ سنگیں ''ہنوز'' موجود ہے لیکن موجود ہونے کے باوجود اپنا مولد بلم گڑھ کو بتاتے ہیں۔ انیس العاشقین مصنفہ زخمی میں بھی یہی لکھا ہے کہ مصحفی بلم گڑھ میں پیدا ہوئے تھے[۱۰] بلم گڑھ اور اکبر پور دونوں الگ الگ بستیاں ہیں۔ ایک بستی ان کا مولد ہے اور دوسری بستی ان کے آبا و اجداد کا ''خاص وطن'' ہے۔ اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مصحفی نہ اکبر پور میں پیدا ہوئے اور نہ دہلی یا امروہہ میں بلکہ ان کا ''مولد'' (وطن نہیں) بلم گڑھ ہے اور دادا و والد کے امروہہ آ جانے سے ان کا وطن امروہہ ہو جاتا ہے۔ یہیں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی اور یہیں ان کی شاعری کا آغاز ہوا۔

مصحفی نے اپنے سالِ ولادت کے بارے میں کہیں کچھ نہیں لکھا البتہ مختلف مقامات پر اپنی عمر ضرور بتاتے ہیں۔ ریاض الفصحا (۱۲۳۶ھ) میں اپنی عمر ''قریب ہشتاد'' سال بتائی ہے۔ دیوان ششم (۱۲۲۴ھ) کے دیباچے میں اپنی عمر ساٹھ (۶۰) سے زیادہ بتاتے ہیں۔ مجمع الفوائد (۱۲۲۸ھ) میں اپنی عمر ''از شصت متجاوز است'' لکھتے ہیں۔ اب اگر مصحفی کی بتائی ہوئی عمر کو درست مان لیا جائے تو اس طرح ''ریاض الفصحا''، ''قریب ہشتاد'' کے مطابق ان کا سالِ ولادت ۱۲۳۶ نفی ۷۹ = ۱۱۵۷ھ ہوتا ہے۔ ''دیوان ششم'' کے مطابق ۱۲۲۴-۶۲ = ۱۱۶۲ھ ہوتا ہے اور ''مجمع الفوائد''

کے مطابق ۱۲۲۸-۶۲-۱۱۶۶ھ ہوتا ہے اور اس طرح وفات ۱۲۴۰ھ کے وقت علی الترتیب ان کی عمر ۸۳ سال، ۸۰ سال اور ۷۴ سال ہوتی ہے اور ان میں سے کوئی بھی عمر درست نہیں ہے۔ اب اس بات کو صاف کرنے کے لیے مصحفی ہی کے یہ دو حوالے ہمارے لیے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ دیوان ششم (۱۲۲۴ھ) کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

(۱) تولد من در احمد شاہی است۔ تا الیوم عمرم از شصت متجاوز خواہد بود'' [۱۱]

(۲) ریاض الفصحاء میں لکھتے ہیں کہ ''سن عمرم تا الی الیوم قریب بہ ہشتاد رسیدہ باشد'' [۱۲]

پہلے حوالے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ دورِ احمد شاہ میں پیدا ہوئے۔ احمد شاہ کا دور ۱۱۶۱ھ۔ ۱۱۶۷ھ ہے۔ اگر مصحفی کا سالِ ولادت جلوسِ احمد شاہ کے پہلے سال یعنی ۱۱۶۱ھ مان لیا جائے تو افسر صدیقی امروہوی کی رائے کے مطابق سارا حساب ٹھیک ہو جاتا ہے اور ''۲۳، ۲۴ سال کی عمر میں ٹانڈہ میں دربارِ امیر کی حاضری درست بیٹھتی ہے اور ۲۴، ۲۵ سال کی عمر میں مرزا سودا سے ملاقات صحیح سمجھی جا سکتی ہے بلکہ ۱۲۲۴ھ میں دیوان ششم کی تکمیل کے وقت عمر ۶۴ سال کو متجاوز از شصت لکھنا ناقابلِ تردید قرار پاتا ہے۔ ۱۲۳۶ھ میں جب کہ عمر کا ۷۶واں سال شروع ہو چکا ہو، قریب ہشتاد لکھنا قابلِ تسلیم ہو جاتا ہے'' [۱۳]۔ ۱۱۶۱ھ کو سالِ ولادت تسلیم کرنے سے ۱۲۴۰ھ میں وہ کم و بیش اسی سال کے ہو جاتے ہیں۔ اس طرح افسر صاحب نے ''اوائل احمد شاہ'' کو سالِ جلوس کا پہلا سال مان کر مصحفی کا سالِ ولادت ۱۱۶۱ھ متعین کیا ہے لیکن میرے خیال میں یہاں ایک بات کی تحقیق اور ضروری ہے کہ خود مصحفی ''اوائل احمد شاہ'' کے الفاظ سے کون سا سن یا سال مراد لیتے ہیں؟ ''اوائل احمد شاہ'' سے جو سن وہ مراد لیتے ہیں وہی سن ان کا سالِ ولادت ہونا چاہیے۔ اس تلاش میں جب ہم مصحفی کی ساری تحریروں اور تصانیف کی چھان پھٹک کرتے ہیں تو وفاتی کے ذیل میں ہمیں یہ فقرہ ملتا ہے جس میں ''اوائل احمد شاہ'' کو متعین کیا ہے:

''در اوائل عہدِ احمد شاہ در یک ہزار و یک صد و شصت ہجری بہ ہند آمدہ'' [۱۴]

اس فقرے سے یہ بات واضح ہوئی کہ مصحفی کے ذہن میں اوائل عہد احمد شاہ کا سن ۱۱۶۱ھ نہیں بلکہ ۱۱۶۰ھ ہے۔ اب یہ حساب اتنا صاف ہے کہ مصحفی کا سالِ ولادت ۱۱۶۰ھ/ ۱۷۴۷ء متعین ہو جاتا ہے۔ اس سے نہ صرف سارے واقعات صحیح ہو جاتے ہیں بلکہ وفات (۱۲۴۰ھ) کے وقت ان کی عمر ۸۰ سال ہو جاتی ہے اور ریاض الفصحاء کے اختتام ۱۲۳۶ھ کے وقت وہ ۷۷ویں سال میں لگ جاتے ہیں اور ۷۷ کو قریب بہ ہشتاد لکھنا درست ہو جاتا ہے۔ لکھنؤ سے دہلی آتے وقت ان کی عمر ۲۷ سال ہو جاتی ہے۔ اپنے آخری دیوان ہشتم کے ایک شعر میں بھی مصحفی نے اپنی عمر ۸۰ سال بتائی ہے۔

ہمیں اے مصحفی اسی برس میں		نہیں اب اعتمادِ عمر فانی

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں مصحفی کا سالِ وفات ۱۲۴۰ھ ہے اگر ۱۲۴۰ھ میں وہ اسی سال کے تھے تو اس سے بھی سالِ ولادت وہی سامنے آتا ہے جو ہم نے متعین کیا ہے یعنی ۱۱۶۰ھ۔

مصحفی کے کوئی اولاد نہیں تھی۔ ان کی ایک شادی ابتدائے عمر میں ہوئی اور اس بیوی سے جس سال شادی ہوئی اسی سال ایک بچی پیدا ہوئی۔ بچی کی ولادت میں بیوی فوت ہو گئی اور ایک ماہ بعد بچی بھی مر گئی [۱۵] اس کے بعد انھوں نے کوئی شادی نہیں کی۔ جیسا کہ خود لکھا ہے کہ لکھنؤ کے زمانۂ قیام میں، اہل ہند کے دستور کے مطابق، بغیر نکاح و متعہ کے ایک ''زن مدخولہ'' ان کے قبضۂ تصرف میں تھی۔ مصحفی سے اس کے تین حمل بھی ٹھہرے لیکن کچھ عرصے بعد وہ اس سے الگ ہو گئے۔ دوسری عورت جس سے انھیں عشق ہو گیا کوچہ گرد تھی۔ کچھ عرصہ گھر میں بیٹھی لیکن بعض عورتوں

کے بہکانے سے علیحدگی کی طالب ہوئی۔ ایک سال بعد اسے بھی رخصت کر دیا۔ اس کے بعد جس عورت سے اس زمانے میں ان کے تعلقات تھے اس سے متعہ کر لیا۔ ۱۲۲۹ھ میں جب انھوں نے ''مجمع الفوائد'' میں یہ بات لکھی تو اُسے ان کے ساتھ رہتے ہوئے بارہ برس ہو چکے تھے لیکن اس سے بھی کوئی اولاد نہیں ہوئی [۱۶] دیوان پنجم کے ایک شعر میں بھی ان تعلقات کی طرف اشارہ کیا ہے:

دو تین عورتوں سے لگا دل تو مصحفی قسمت سے ہم کو وہ بھی ملیں مت کی بہنیاں

مصحفی ساری عمر اولاد کی تمنا کرتے اور اپنے دل کو ''بالقائے فرزندانِ طبیعت'' شاد کرتے رہے:

اے مصحفی جو گل کہ اُگے خاک سے میری لایا نہ وہ آخر کو بجز بے ثمری رنگ

میں نخل ہوں کثیر کا باغ زمانہ میں گل مجھ میں سیکڑوں ہیں ولیکن ثمر کہاں

تصنیف و تالیف اور شعر و شاعری ہی ان کی اولادِ معنوی تھیں اور اسی سے آج تک ان کا نام زندہ اور روشن ہے:

میری تربت پہ کوئی شعر پڑھو نہ کرو مصحف و آیات شروع

مصحفی کے تینوں تذکروں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کی ابتدائی تعلیم امروہہ میں ہوئی اور وہیں ان کا ذوقِ شعری پروان چڑھا۔ امروہہ ہی میں مشقِ سخن اتنی ہو چکی تھی کہ جب ۱۱۸۴ھ میں وہ آنولہ اور پھر وہاں سے ٹانڈہ گئے تو نواب محمد یار خاں امیر کی مدح میں قصیدہ پیش کیا۔ امیر کے استاد قائم چاند پوری ان کے اتنے قائل تھے کہ نواب کی غزلیں بھی انھیں اصلاح کے لیے دے دیتے تھے [۱۷] اس وقت مصحفی کی عمر کم و بیش ۲۴ سال تھی۔

مصحفی نے تعلیم مکتب کا ذکر مختلف مقامات پر بار بار اپنے تذکروں میں کیا ہے۔ شاعر قاسم کے ذیل میں لکھا ہے کہ وہ میرا مکتب نشین تھا [۱۸] حزیں کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''شعرش از عالم مکتب نشینی بیاد ماندہ است'' [۱۹] شہید کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''دو شعر از واز عالمِ مکتب نشینی یاد دارم'' [۲۰]

مصحفی کو شعر و شاعری کا ذوق بچپن سے تھا۔ وہ پیدائشی شاعر تھے۔ مکتب کی تعلیم کے زمانے میں بھی وہ شعر و شاعری کی محفلوں میں جاتے تھے اور اردو و فارسی کے بہت سے اشعار انھیں یاد ہو جاتے تھے۔ بزرگ شاعر میر عبدالرسول نثار امروہہ پہنچے تو ان سے بھی دورانِ ملاقات ''تذکرۂ شعر بمیان می آمد'' [۲۱] اندازہ ہوتا ہے کہ دس بارہ سال کی عمر ہی میں ان کی شاعری کا آغاز ہو چکا تھا۔

سعادت خاں ناصر نے مصحفی کو ''تربیت یافتہ میاں مانی'' لکھا ہے [۲۲] افسر صدیقی امروہوی نے لکھا ہے کہ شاہ علاء الدین شرط مرحوم نے انھیں بتایا کہ امروہہ میں ان کے جدِ امجد عضد الدین عضدی (م ۱۱۶۱ھ) کے ایک مرید تھے جن کا نام عبداللہ اور تخلص مانی تھا افسر صاحب کا خیال ہے کہ یہی وہ عبداللہ مانی ہو سکتے ہیں جنھیں سعادت علی خاں ناصر نے مصحفی کا استاد بتایا ہے [۲۳] عبداللہ مانی مکتب کے استاد تھے۔ اس کا امکان ہے کہ مکتب کے زمانے میں وہ اپنے اشعار استاذی مانی کو دکھاتے ہوں اور ان سے مشورہ سخن کرتے ہوں لیکن حیرت اس بات پر ہے کہ انھوں نے اپنے مکتب کے ساتھیوں کا ذکر تو اپنے تذکروں میں کیا ہے لیکن اپنے استاد مانی کا کوئی ذکر نہ فارسی شعرا کے تذکرے (عقدِ ثریا) میں کیا اور نہ اردو شعرا کے تذکرے (تذکرۂ ہندی) میں کیا جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی ان معنی میں تو مانی کے تربیت یافتہ ضرور تھے کہ مانی ان کے معلم تھے لیکن شاعری میں وہ یقیناً ان کے استاد نہیں تھے۔ مصحفی نے اپنے کسی تذکرے یا ''مجمع الفوائد'' میں اپنے کسی استاد کا ذکر نہیں کیا ہے۔ تعلیم حاصل کرنے کا مصحفی کو بہت شوق

تھا۔ جب وہ آنولہ سے ٹانڈہ گئے اور معرکہ سکرتال (ذی قعد ۱۱۸۵ھ) کے بعد جب ٹانڈہ کا دربار اجڑا تو وہ لکھنؤ چلے گئے اور ایک سال بعد جب وہاں سے پہلی بار دلی آئے (۱۱۸۷ھ) تو یہاں آکر سلسلۂ تعلیم دوبارہ شروع کر دیا۔ تذکرۂ ہندی میں لکھا ہے کہ:

آغازِ شباب بمقتضائے موزونی طبع مصروفِ تحصیل علم بود چنانچہ بہ فیض صحبتِ بزرگان اول از تکمیل نظم ونثر زبانِ فارسی وتحقیق محاورہ واصطلاح آں فراغت حاصل کردہ بہ مقتضائے رواجِ زمانہ آخر کار خود را مصروف بہ ریختہ گوئی داشتہ برائے ایں کہ رواجِ شعر فارسی در ہندوستان بہ نسبت ریختہ کم است وریختہ ہم فی زمانناپایۂ اعلیٰ فارسی رسیدہ دواز دہ سال در شاہجہاں آباد بہ دورِ نجف خان مرحوم بگوشۂ عزلت گزیدہ، زبانِ ریختہ اردوئے معلیٰ کماہی دریافت نمودہ وہرگز برائے تلاش معاش درآں حشرِ اجسادِ امورات بردرِ کس نہ رفتہ....'' [۲۴] (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

''تذکرۂ ہندی'' سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے یہ تعلیم مدرسۂ غازی الدین خان میں حاصل کی اور یہیں گاہ گاہ ان کی ملاقات میر محمدی بیدار سے ہوتی تھی [۲۵] تیس سال کی عمر میں وہ تعلیم سے فارغ ہوئے ''ریاض الفصحاء'' میں لکھا ہے کہ ''تکمیل فارسی ونظم ونثر آں بہ شاہجہاں آباد درسی سالگی بخوبی میسر آمدہ بود'' [۲۶] پھر دہلی میں بارہ برس رہ کر مصحفی جب دوبارہ لکھنؤ پہنچے تو تحصیلِ علم کا ذوق اسی طرح باقی تھا اور وہ دوسرے علوم کی تعلیم کو بھی مکمل کرنا چاہتے تھے۔ لکھنؤ پہنچ کر وہ علم عربی یعنی طبیعی والٰہی وریاضی کے حصول کی طرف رجوع ہوئے جس کی تفصیل انھوں نے ''ریاض الفصحاء'' میں دی ہے۔ یہاں مصحفی نے علم عربی مولوی مستقیم سکنۂ گوپامئو سے حاصل کیا۔ مولوی مظہر علی سے کہ صرف ونحو میں جن کا کوئی ثانی نہ تھا، قانونچہ کی تعلیم حاصل کی۔ آخر عمر میں عربیت وتفاسیر قرآن مجید کی تعلیم بہم پہنچائی اور اسی زمانے میں دیوانِ عربی تصنیف کرنے کا ارادہ کیا لیکن جو کچھ کہا وہ بارش میں بھیگ کر ضائع ہوگیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''ایں نقص را کہ عربی داں نہ بودم، دریں شہراز خود دفع نمودم''۔ اسی زمانے میں علم عروض وقافیہ کو بھی پوری طرح حاصل کیا اور خود علم عروض پر ''خلاصۃ العروض'' کے نام سے ایک مختصر رسالہ تالیف کیا [۲۷] جس کے منتشر اوراق ''مجمع الفوائد'' میں موجود ہیں۔

تحصیل علم کا یہ شوق ساری عمر جاری رہا۔ فارسی واردو دونوں پر قدرت رکھتے تھے۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ ''ایں ہر دو زبانِ فارسی وہندی از ایام شباب مثل غلام وکنیز شب وروز پیش من کمر بستہ حاضری مانند'' [۲۸] عربی سے بھی اچھی طرح واقف تھے۔ حصول علم کا شوق معاش کے لیے نہیں تھا بلکہ صرف ومحض ''جہت مقام شناسی'' کے لیے تھا۔ ''مجمع الفوائد'' میں مصحفی نے لکھا ہے کہ یہ علم عربی انھوں نے اس زمانے میں حاصل کیا جب ان کی شہرت مشرق ومغرب تک پہنچ چکی تھی:

شورِ نظم ونثر فارسی احقر چہ در زبان ریختہ وچہ در زبانِ فارسی اگرچہ تا مشرق ومغرب دیوانہائے متعددہ موزوں شدہ بطریق ارمغان از دیارے بدیارے نقل گشتہ رفتند لیکن بایں ہمہ کمال موزونی تا علم عربی را بہم دایر وسایر نشدم خاطرم تسکین تمام نیافت والحمد اللہ کہ مقصودِ من رسیدن تا غایت بود کہ تابفعال بقدر حاصل شد وتحصیل ایں علم برائے حصول معاذ ومعاش نکردہ ام بلکہ جہت مقام شناسی'' [۲۹]

امروہہ میں مکتب کی تعلیم سے فارغ ہوئے تو ان کی شادی ہوگئی تلاشِ معاش میں سرگرداں ہوئے تو کوئی نتیجہ نہ نکلا۔ دلی

کی حالت دگرگوں تھی۔ فتنہ و فساد، بے روزگاری اور معاشی بدحالی سے لوگ پریشان تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اسی زمانے میں گھر والوں سے رنجش ہوگئی اور وہ امروہہ سے آنولہ چلے آئے۔ دیوان اول کے ایک شعر میں اسی طرف اشارہ کیا ہے:

مصحفی دو کھیں ہیں گر خویش و برادر دو کھیں — کام کیا اپنے تئیں خویش و برادر سے ہے

ایک اور شعر میں بھی اہل وطن سے شکایت کی ہے:

پوچھی نہ مصحفی کی کسی نے وطن میں بات — آخر کو وہ غریب وطن سے نکل گیا

آنولہ میں کئی شاعروں سے ان کی ملاقات ہوئی جن میں سے بے جان، حیرت، عشقی، عظیم اور فدوی لاہوری کا ذکر مصحفی نے تذکرۂ ہندی میں کیا ہے۔ آنولہ میں تھے تو مصحفی کو یہ خبر ملی کہ حکیم کبیر سنبلی کی ترغیب سے نواب محمد یار خاں کو اردو شاعری کا شوق پیدا ہوا ہے اور انھوں نے مرزا رفیع سودا اور میر سوز کو اپنے دربار میں آنے کی دعوت دی ہے لیکن چونکہ وہ دونوں پہلے سے مہرباں خاں رند سے منسلک تھے اس لیے ان کی معذرت کے بعد نواب نے قائم چاند پوری کو بسولی سے ٹانڈہ آنے کی دعوت دی اور نواب کے استاد کی حیثیت سے ان کا تقرر ہوگیا[۳۰] مصحفی قائم چاند پوری سے جا کر ملے اور قائم کے توسط سے نواب کی مدح میں قصیدہ پیش کر کے سرکار میں نوکر ہوگئے[۳۱] مصحفی قائم چاند پوری کے مزاج اور قدرت شاعری سے اتنے متاثر ہوئے کہ بہت کم عرصے میں ان سے گھل مل گئے۔ قائم نواب کے اشعار بھی اصلاح کے لیے مصحفی کو دے دیتے تھے۔ تین ماہ صبح و شام اسی طرح ایک ساتھ گزرے۔ مصحفی اس صحبت کو ساری عمر یاد کرتے رہے: ''واللہ کہ یادِ آں صحبت گذشتہ داغ ناکامی بر دل دردمندی گذارد'' [۳۲] نواب کے دربار میں حکیم کبیر سنبلی، قائم چاند پوری اور مصحفی کے علاوہ فدوی لاہوری، محمد نعیم نعیم، پرواز علی شاہ پروانہ مراد آبادی، میاں عشرت بدّال بھی ملازم تھے[۳۳] ابھی مصحفی کو یہاں نوکر ہوئے تین ماہ ہی گزرے تھے کہ مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر ذی قعد ۱۱۸۵ھ/فروری ۱۷۷۲ء میں ضابطہ خاں پر حملہ کر دیا۔ تاریخ میں یہ جنگ سکرتال کے نام سے مشہور ہے۔ ضابطہ خاں فرار ہوگئے اور یہ علاقہ مرہٹوں کے ہاتھوں تباہ و برباد ہوگیا۔ قائم نے اپنے شہر آشوب میں اسی بربادی کو موضوع سخن بنایا ہے۔ اس تباہ کن جنگ کا اثر یہ ہوا کہ محمد یار خاں امیر کا دربار اجڑ گیا اور ''ندمائے و شعرائے مجلس جدا جدا راہی در پیش گرفتند'' [۳۴] مصحفی اس ''حادثۂ جانگزا'' کے بعد لکھنؤ آ گئے[۳۵] اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ جنگ سکرتال (ذی قعد ۱۱۸۵ھ/فروری ۱۷۷۲ء) کے ساتھ ہی یہ محفل برباد ہوئی۔ مصحفی تین ماہ یعنی شعبان ۱۱۸۵ھ سے ذیعقد ۱۱۸۵ھ تک ٹانڈہ میں نواب محمد یار خاں امیر کے دربار سے وابستہ رہے اور چونکہ ذیعقد ہجری سال کا گیارہواں مہینہ ہے اس لیے مصحفی ۱۱۸۶ھ کے اوائل میں لکھنؤ پہنچے اور وہاں ایک سال رہ کر: ''بعد انقضائے مدت یک سال بہ شاہجہاں آباد رفتہ رختِ اقامت در آں دیارِ مینونشان انداخت'' [۳۶] گویا مصحفی ۱۱۸۷ھ میں دہلی آ گئے۔ دہلی وہ پہلی بار آئے تھے۔ دہلی آ کر انھوں نے اپنی تعلیم کو جاری رکھا اور یہ سلسلہ تیس سال کی عمر تک جاری رہا۔ یہیں دلّی میں رہ کر وہ مولانا فخر الدین صاحب کے مرید ہوئے۔ ان کی مدح میں قصیدہ بھی لکھا جو مصحفی کے دیوانِ قصائد میں موجود ہے: ع وہ حضرت کون ہیں، بتلاؤں، میرے پیر و مرشد ہیں۔ قدرت اللہ شوق نے اپنے تذکرے میں مصحفی کو حافظ قرآن بتایا ہے اور لکھا ہے کہ اسی مناسبت سے انھوں نے مصحفی تخلص اختیار کیا۔ یہ بات صحیح نہیں ہے۔ مصحفی نے ایک شعر میں خود اس بات کی تردید کی ہے:

مصحفی علمِ معانی تو ملا میرے تئیں — گو میسر نہ ہوا حافظِ قرآں ہونا

یہاں دہلی میں ان کا ذریعہ معاش تجارت تھا۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ "الحال در شاہجہاں آباد بہ پیشہ تجارت بسر می برد" [۳۷] اسی زمانے میں مصحفی نے اپنے گھر پر مشاعرہ کی طرح ڈالی جس میں دہلی کے شعرا عام طور پر شریک ہوتے تھے [۳۸] شاہ حاتم اس مشاعرے میں اکثر آتے تھے [۳۹] شاہ نصیر [۴۰] میاں عسکری نالاں [۴۱] محمد امان نثار [۴۲] ثنا اللہ فراق [۴۳] لالہ بال مکند حضور [۴۴] اور دوسرے شعرا کا ذکر مصحفی نے اپنے تذکروں میں کیا ہے۔ مصحفی کا یہاں کسی سے کوئی معرکہ نہیں ہوا۔ سب سے ان کے تعلقات دوستانہ تھے۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ "قاسم ہیچمدان سراپا نقصان کہ اکثر بمشاعرہ اش می رفت بااہلیت وآدمیت پیش می آمد" [۴۵]

مصحفی خواجہ میر درد سے بھی عقیدت رکھتے تھے اور گاہ گاہ ان کے گھر جاتے رہتے تھے [۴۶] میر کے بھی مداح تھے۔ میر کے ترجمے میں لکھا ہے کہ "برفقیر بسیار مہربانی می فرماید" [۴۷] مرزا مظہر جانجاناں کی خدمت میں بھی حاضری دیتے تھے [۴۸] شاہ حاتم سے بھی ان کے مراسم تھے [۴۹] میر محمدی بیدار [۵۰] نواب شجاع الدولہ کے بیٹے مرزا امیڈھو کی خدمت میں اکثر حاضر ہوتے تھے [۵۱] شاہ نیاز بریلوی کے ہاں بھی حاضر ہوتے تھے۔ "میزان" مصحفی نے شاہ نیاز سے ہی پڑھی تھی [۵۲] محمد حسن قتیل بھی مشاعرے میں شریک ہوتے تھے [۵۳] مصحفی نے لکھا ہے کہ "بافقیر رابطۂ دوستی انداز ملاقات الی آلان یوماً فیوماً در برآمد... " [۵۴]

یہ زمانہ مصحفی کی تعلیم، تشکیل اور بحیثیت شاعر مشہور ہونے کا زمانہ تھا۔ یہاں ان کے کئی شاگرد بھی ہوگئے تھے اور ان کی شہرت لکھنؤ بھی پہنچ رہی تھی۔ اب مصحفی چاہتے تھے کہ وہ تجارت کے بکھیڑوں سے الگ ہوکر اپنی ساری توجہ شعر و شاعری پر مرکوز کریں اور یہی ان کا ذریعہ معاش بن جائے۔ مصاحبت اس تہذیب میں معزز پیشہ سمجھا جاتا تھا اور تجارت کو حقارت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ دلی کے حالات انتہائی ابتر تھے۔ بادشاہ بھی مفلس تھا اور امرا، نوابین بھی قلاش تھے:

نواب نہ خاں کوئی رہا شہر میں باقی — نواب جو گوجر ہے تو میواتی بھی خاں ہے
کہتا ہے اسے خلقِ جہاں سب شہِ عالم — شاہی جو کچھ اس کی ہے سو عالم پہ عیاں ہے

دلی سے قریب لکھنؤ تھا جہاں خوشحالی، فراغت اور آصف الدولہ کی داد و دہش نے چکا چوند پیدا کرنے والی روشنی پیدا کر رکھی تھی۔ دہلی کے شاعر عام طور پر اودھ کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھ رہے تھے حتیٰ کہ شاہزادے بھی دلی سے لکھنؤ جانے کے منصوبے بنا رہے تھے۔ محمد تقی میر ۱۱۹۶ھ میں دلی سے لکھنؤ چلے گئے اور آصف الدولہ نے ان کا مشاہرہ مقرر کردیا۔ مصحفی بھی یہی چاہتے تھے لیکن انھیں کوئی ایسا موقع نہیں مل رہا تھا کہ ان کا یہ خواب پورا ہوسکے۔ غلام علی خاں، جو تواریخ عالی گوہر کے مصنف تھے، دلی میں شاہ عالم کے معتمدِ خاص تھے۔ ان کے والد نواب روشن الدولہ (نواب بھکاری خاں) لاہور کے صوبے دار رہ چکے تھے۔ شاہ عالم ثانی مالی و سیاسی مصلحتوں کی بنا پر آصف الدولہ اور وارن ہیسٹنگز کو خلعت سے نوازنا چاہتے تھے۔ اس کام کے لیے انھوں نے غلام علی خاں کو مقرر کیا کہ وہ لکھنؤ جا کر اسے انجام دیں۔ ۱۱۹۸ھ میں یہ قافلہ خلعت لے کر روانہ ہوا۔ اس وقت وارن ہیسٹنگز لکھنؤ میں تھے۔ مصحفی بھی اس قافلے میں غلام علی خاں کے ہمراہ تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ

"درایامے کہ فقیر ہمراہ غلام علی خاں ولد بھکاری خاں کہ مشارٌ الیہ از پیش گاہ خلافت جہاں بانی خلعتِ

نوازش شاہانہ برائے بندگانِ عالی وزیر الممالک نواب آصف الدولہ بہادر و سر ہشتن گورنر بہادر آوردہ بود در سنہ یک ہزار و یک صد و نود و ہشت (۱۱۹۸ھ) صعوبتِ سفر کشیدہ از شاہجہاں آباد در لکھنؤ رسیدہ [۵۵] (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

لیکن کچھ عرصے بعد غلام علی خاں سے روٹھ گئے اور مزاج کی اسی برہمی میں دلّی واپس جانے لگے۔ محمد حسن قتیل نے انھیں روک لیا اور کہا کیا راستہ ناپنے آئے تھے۔ اب کچھ دن ٹھہریے اور اس شہر کی سیر کیجیے اور پھر وہ انھیں محمد حیات بیتاب کے گھر لے گئے۔ بیتاب نے ان کی بہت خاطر تواضع کی [۵۶] اس کے بعد کچھ عرصے وہ کانجی مل صبا کے ہاں بھی مقیم رہے۔ اسی عرصے میں مصحفی کی نگرانی میں صبا نے اپنا دیوان بھی مرتب کیا۔ اسی زمانے میں (۱۱۹۸ھ / مئی ۱۷۸۴ء) جہاندار شاہ دلّی کے حالات اور مرزا محمد شفیع اور افراسیاب خاں کی سازشوں سے مجبور ہو کر وارِدِ لکھنؤ ہوئے۔ آصف الدولہ نے ان کی بڑی آؤ بھگت کی۔ مصحفی چاہتے تھے کہ وہ بھی جہاندار شاہ سے وابستہ ہو جائیں۔ انھوں نے نواب شمس الدولہ قیمت کے ذریعے کوشش کی۔ انھوں نے عید پر ملاقات کرانے اور ان کی خدمت میں پیش کرنے کا وعدہ کیا۔ مصحفی نے قصیدہ لکھا لیکن وہاں دربار میں اتنی بھیڑ تھی کہ قصیدہ پڑھنے کا موقع نہ ملا۔ نواب شمس الدولہ نے امراء کی صفوں کو چیر کر قطعہ تہنیت عید شہزادے کی خدمت میں گزارا اور مصحفی کو ان کے روبرو کر دیا [۵۶] لیکن قسمت نے یاوری نہیں کی۔ ابھی جہاندار شاہ کو لکھنؤ آئے ہوئے مشکل سے دو سال گزرے تھے کہ آصف الدولہ سے رنجش ہو گئی اور وہ ذالحجہ ۱۲۰۰ھ میں بنارس چلے گئے اور وہیں ۲۵ شعبان ۱۲۰۲ھ / ۳۱ مئی ۱۷۸۸ء کو وفات پا گئے۔

اس وقت لکھنؤ میں استاد جعفر علی حسرت اور ان سے زیادہ ان کے شاگرد قلندر بخش جرأت کا طوطی بول رہا تھا اور سارا شہر ان کے دل پسند طرز کا مسخر تھا [۵۷] مصحفی دہلوی روایتِ شاعری کے پیرو تھے اور یہ رنگ لکھنؤ کے ماحول اور حالات میں کچھ اتنا پسندیدہ نہیں تھا۔ مصحفی اس وقت ذہنی طور پر دوراہے پر کھڑے تھے۔ ان کے لیے یہ فیصلہ مشکل ہو رہا تھا کہ وہ اپنا رنگِ سخن جاری رکھیں یا پھر بدلتے ہوئے ماحول میں ویسی ہی شاعری کریں جیسی کہ مقبول تھی۔ شش و پنج کے عمل نے ان کے اندر تلخی پیدا کر دی۔ وہ شاعری میں جو کچھ کرنا چاہتے تھے اور جو کچھ اب تک کرتے رہے تھے وہ نامقبول تھا اور جو وہ نہیں کرنا چاہتے تھے، وہ مقبول تھا۔ بے روزگاری کا عذاب بھی ان کے ساتھ تھا۔ اس دور میں انھیں اپنی ناقدری کا شدت سے احساس ہو رہا تھا:

اے مصحفی بے لطف ہے اس شہر میں رہنا	سچ ہے کہ کچھ انسان کی توقیر نہیں یاں

دیوان اول کی ایک رباعی میں بھی اسی بات کو زیادہ تلخی سے یوں دہرایا ہے:

یارب شہر اپنا یوں چھڑایا تو نے	ویرانے میں مجھ کو لا بٹھایا تو نے
میں اور کہاں یہ لکھنؤ کی خلقت	اے وائے کیا کیا یہ خدایا تو نے

اس صورت میں لکھنؤ کو اپنی طرف متوجہ کرنے کے لیے انھوں نے یہاں کے مقبول ترین شاعر جرأت کے خلاف طرح ڈالی۔ یہ ۱۱۹۹ھ ہو سکتا ہے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ''چوں دید کہ کسے ملتفت بحالش نمی شود با جرأت طرح خلاف انداختہ۔ تنہا با او و لشکر تلامذہ اش مقابل شد و در اندک عرصہ خود ہم شاگردانِ بسیار بہم رسانیدہ'' [۵۸] (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے حواشی ب) جرأت سے جھگڑے کی بنیاد دراصل لکھنؤ میں ان کا یہی احساسِ محرومی تھا۔ اپنے قصیدے ''تیغ بزاں'' میں مصحفی نے اپنے ساتھ جرأت اور ان کے شاگردوں کی زیادتی کی طرف واضح اشارے کیے ہیں۔ دیوانِ اول کے ایک

شعر میں بھی جرأت کی طرف اشارہ کیا ہے:

میں نے چمن میں ان کے جب نالہ سر کیا　　فرمانِ نغمہ سنج کی جرأت کہاں رہی

جرأت صلح جو طبیعت کے مالک تھے۔ انھوں نے صلح صفائی کے لیے ہاتھ بڑھایا اور مصحفی نے بھی مصلحتاً پیغامِ صلح قبول کرلیا:

مجھ کو پیغام دیا صلح کا عاجز ہو کر　　نہیں لازم جو کروں اس کا بہ تصریح بیاں

میں تو کچھ دل میں نہ رکھتا تھا انھوں سے کینہ　　کینہ اپنا ہی وہ کرتے تھے غزل کہہ کے عیاں

سو ملاقات کے دن آئے جو سو عذر بہ پیش　　اٹھ گیا بغض وحسد آئی صفائی بہ عیاں

لیکن معلوم ہوتا ہے کہ یہ کینہ مصحفی کے دل میں باقی رہا اور جب ''تذکرۂ ہندی'' میں جرأت کا ترجمہ لکھا تو یہ رنجش بین السطور میں واضح طور پر نظر آتی ہے۔ اسی طرح جب ''مجمع الفوائد'' میں جرأت کی وفات کے بعد، اپنی مدح میں ایک مکتوب بہ طرز ظہوری لکھا تو اس میں بھی یہ کینہ باقی رہا:

''جرأت شاگرد ہمتایش بہ ایں جرأت چند بار قدم بعرصہ مکابرش گذاشتہ اما چوں معاویہ از علی شکست ہائے فاحشہ خوردہ آخر از حد قالب، تہی کردہ بخاکِ سیہ برابر شدہ'' [۵۹] (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

اس بات سے مصحفی کے مزاج کا اندازہ ہوتا ہے کہ وہ زندگی ہی میں نہیں بلکہ مرنے کے بعد بھی اپنے حریفوں کو معاف نہیں کرتے تھے اور اسی مزاج کی وجہ سے وہ بہت عرصے تک کسی امیر یا دربار سے وابستہ نہ رہ سکے۔

مصحفی نے جہاندار شاہ کی مدح میں دو قصیدے لکھے۔ ممکن ہے شمس الدولہ قسمت کے توسط سے، جو مصحفی سے اصلاح لیتے تھے، جہاندار شاہ نے انھیں انعام واکرام سے بھی نوازا ہو لیکن وہ توسل پیدا نہ کر سکے۔

۱۱۹۹ھ۔۱۲۰۰ھ کے قریب وہ نعیم الدولہ ثابت جنگ میر محمد نعیم خاں کے متوسل ہو گئے [۶۰] یہ خطاب انھیں شجاع الدولہ نے دیا تھا [۶۱] مصحفی چند سال میر نعیم خاں سے وابستہ رہے۔ دو قصیدے بھی مصحفی نے ان کی مدح میں لکھے۔ نعیم خاں نے ایک کنواں بنوایا تو مصحفی نے قطعہ تاریخ لکھا جس کے اس مصرع سے: ''الٰہی بادعمر بانی چہ، تا جہاں باشد'' سے ۱۲۰۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ نعیم خاں کی سرکار سے چونکہ تنخواہ باقاعدگی سے نہیں ملتی تھی وہ ان سے الگ ہو گئے۔ اس کا اظہار انھوں نے تین رباعیوں میں کیا ہے، جن میں سے ایک یہ ہے:

ہر چند کہ ہم فاقوں سے جاں دیتے ہیں　　تنخواہ تو کب نعیم خاں دیتے ہیں

ہے لب پہ خوشامد اور غضب کے مارے　　بیٹھے ہوئے جی میں گالیاں دیتے ہیں

غالباً ۱۲۰۳ھ کے لگ بھگ وہ نعیم خاں سے الگ ہو کر سالار جنگ کے صاحبزادے مرزا زین العابدین خاں میرزا میڈھو سر سبز سے وابستہ ہو گئے۔ مصحفی چار سال ان کے ہاں بصیغۂ شاعری ملازم رہے [۶۲] کلیات مصحفی میں ایک قطعہ تاریخ ولادت ملتا ہے جو میرزا میڈھو کے ہاں بیٹے کی پیدائش پر لکھا گیا ہے اور جس کے لفظ ''چراغ'' سے ۱۲۰۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گویا ۱۲۰۳ھ سے ۱۲۰۷ھ تک وہ سر سبز کے ملازم رہے اور پھر یہاں سے وہ میرزا سلیمان شکوہ کے متوسل ہو گئے۔ ۱۲۰۷ھ میں متوسل ہونے کی تصدیق مصحفی کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے جو انھوں نے شہزادہ سلیمان شکوہ کے ملازم خاص مرزا نعیم بیگ جواںؔ کے ترجمے میں دیا ہے: ''از یک دو سال کہ دریں شہر فقیر باریاب مجلس حضور پر نور

شدہ'' [۶۳] مصحفی نے تذکرۂ ہندی ۱۲۰۹ھ میں مکمل کیا اور اس سے ایک دو سال ۱۲۰۷ھ ہوتے ہیں۔ مرزا سلیمان شکوہ ۱۲۰۵ھ میں لکھنؤ آئے تھے۔ کئی ماہ انتظار کے بعد لارڈ کارنوالس کی سفارش پر آصف الدولہ نے ان کا استقبال کیا اور وظیفہ مقرر کر دیا۔ اس کے بعد انھوں نے دربار سجایا۔ پہلے انشا ملازم ہوئے۔ پھر انشا کی تجویز پر جرأت و مصحفی ملازم ہوئے۔ مصحفی نے سلیمان شکوہ کی مدح میں گیارہ قصیدے لکھے ہیں اور قصائد کی یہ اتنی تعداد ہے کہ ان کو مختلف مواقع پر پیش کرنے میں چار پانچ سال کا عرصہ ضرور لگا ہوگا۔ امتیاز علی خاں عرشی صاحب نے مجھے بتایا کہ رضا لائبریری رامپور میں مصحفی کے دیوان کا وہ نسخہ موجود ہے جو ۱۲۱۱ھ میں سلیمان شکوہ کو پیش کیا گیا تھا۔ اس سے بھی اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی، انشا سے تنازع کے بعد ۱۲۱۱ھ میں کسی وقت سلیمان شکوہ سے علیحدہ ہوئے۔

اس کے بعد وہ گوشہ نشین ہو گئے اور ان کے ایک شاگرد نے کوشش کر کے سواروں میں ان کا نام لکھوا دیا جہاں سے نواب وزیر علی خاں کے عہد کے خاتمے (شعبان ۱۲۱۲ھ/فروری ۱۷۹۸ء) تک فراغت سے روٹی چلتی رہی [۶۴] انشا سے معرکہ کے بعد وہ گوشہ نشین ہو گئے تھے اور اسی زمانے میں پنڈت بدیا دھر فصیح کی فرمائش پر جوابِ دیوان نظیری، جو دہلی میں شروع کیا تھا، مکمل کیا۔ اس دیوانِ فارسی کا سال تکمیل ۱۲۱۱ھ ہے جیسا کہ ''خطبہ مختصر'' میں خود مصحفی نے بتایا ہے [۶۵] تذکرہ ''ریاض الفصحاء'' کا آغاز، جیسا کہ دیباچے میں لکھا ہے، ۱۲۲۱ھ میں ہوا۔ اس سے چند سال پہلے تک وہ گمنام وار زندگی بسر کر رہے تھے کہ اتفاق سے ایک دن راستے میں مرزا محمد تقی خان ہوس سے آمنا سامنا ہو گیا۔ انھوں نے مصحفی کو گھر بلایا اور ملازم رکھ لیا۔ ۱۲۲۱ھ میں مرزا ہوس کی ملازمت کو چار سال کا عرصہ گزر چکا تھا گویا ۱۲۲۱-۴ = ۱۲۱۷ھ میں وہ ہوس کے ہاں بحیثیت استاد بصیغۂ شاعری ملازم ہوئے [۶۶] اس کے معنی یہ ہوئے:

(۱) کہ ۱۲۱۱ھ میں وہ سلیمان شکوہ کی ملازمت سے علیحدہ ہوئے:

(۲) ۱۲-۱۲۱۱ھ میں ان کے ایک شاگرد کی کوشش سے ان کا نام سواروں میں لکھوا دیا گیا جہاں سے وہ عہد نواب وزیر علی خاں کے خاتمے شعبان ۱۲۱۲ھ تک تنخواہ لیتے رہے۔

(۳) اس کے بعد پھر بے روزگار ہو گئے۔ ۱۲۱۷ھ میں نواب مرزا محمد تقی خاں ہوس کے ملازم ہوئے اور ۱۲۲۱ھ میں جب تذکرہ ریاض الفصحاء کا آغاز کیا تو اس ملازمت کو چار سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔

یہ تو معلوم نہ ہو سکا کہ مصحفی ہوس سے کب تک وابستہ رہے لیکن دیوانِ قصائد اور ریاض الفصحا کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ شیخ مغل فانی سے پہلے نواب کلب علی خاں کی سرکار میں بصیغۂ شاعری ملازم تھے [۶۷] اور خود فانی کا ترجمہ لکھتے وقت وہ نواب مہدی علی خاں کے ملازم تھے [۶۸] مہدی کے ترجمے میں نواب (سعادت علی خان متوفی ۱۲۲۹ھ) کو مغفور لکھا ہے اور خود کو مہدی سے وابستہ ہونے کا ذکر کیا ہے۔ ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۸ھ میں نواب معتمد الدولہ برسر اقتدار آئے اور انھوں نے کلب علی خاں اور مہدی علی خاں کے خلاف کارروائی شروع کی۔ مہدی کلکتہ چلے گئے اور وہاں سے کربلا چلے گئے [۶۹] اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ ہوس کی ملازمت کے بعد وہ نواب کلب علی خاں کے ملازم رہے اور پھر دوبارہ نواب مہدی علی خاں کے ملازم ہوئے اور ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۸ھ میں وہ کربلا چلے گئے تو مصحفی بے روزگار ہو گئے۔ مصحفی نے کلب علی خاں کی مدح میں چھ قصیدے لکھے جن میں سے چار اردو میں اور دو فارسی میں ہیں۔ اسی طرح مہدی علی خاں کی مدح میں چھ قصیدے لکھے جن میں سے پانچ فارسی اور ایک اردو میں ہے۔

اس دور میں مصحفی سے زیادہ قصیدے کسی شاعر نے نہیں لکھے۔ مصحفی کو بار بار قصائد لکھنے کی ضرورت اس

لیے پیش آئی کہ یہی قصائد ان کی معاشی ضرورت پوری کرنے کا ذریعہ تھے۔ ان قصیدوں کے باوجود عمر بھر وہ افلاس و پریشاں حالی کا شکار رہے۔

کیا مصحفی بتاویں ہم اس کا حال تجھ کو   عمرِ عزیز ہم نے جس بے کسی سے کاٹی

اسی بے کسی میں وہ ۱۲۴۰ھ/ ۲۵۔۱۸۲۴ء میں لکھنؤ میں وفات پا گئے:

اتنا بے کس ہوں کہ مانند چراغ   مر بھی جاؤں تو کوئی پیٹے نہ روئے مجھ کو

مصحفی کے ایک شاگرد اشرف خاں، خان تخلص نے یہ قطعہ تاریخ وفات کہا:

مصحفی نے قصدِ جنت جب کیا   بہرِ سیر حسن حوران بہشت
برجِ خاکی میں ہوا گھر ماہ کا   مجھ سے ہاتف نے کہا اے خاں وہیں

۱۲۴۰ھ

شیفتہ نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "وفاتش را امروز دہ سال گذشتہ"۔ گلشن بے خار ۱۲۵۰ھ میں مکمل ہوا۔ اس سے بھی تصدیق ہو جاتی ہے کہ مصحفی کی وفات ۱۲۴۰ھ میں ہوئی۔

مصحفی کو زندگی میں تین معرکوں سے واسطہ پڑا۔ جرأت سے معرکے کا ذکر ہم جرأت کے باب میں کر آئے ہیں اور انشا و مصحفی کے معرکے کا جائزہ ہم انشا کے ذیل میں لے چکے ہیں۔ اب ہم یہاں اس معرکے کا ذکر کریں گے جو شاگردانِ سودا اور مصحفی کے درمیان ہوا۔

جنگ سکرتال (۱۱۸۵ھ) کے بعد نواب ٹانڈہ محمد یار خاں امیر کا دربار اجڑ گیا اور اہلِ دربار ادھر ادھر بکھر گئے۔ مصحفی بھی جان بچا کر ٹانڈہ سے لکھنؤ آ گئے۔ سودا اس زمانے میں نواب شجاع الدولہ سے وابستہ تھے اور فیض آباد میں مقیم تھے۔ ٹانڈہ میں سودا کے شاگرد رشید قائم چاند پوری سے مصحفی کے گہرے مراسم تھے۔ مصحفی تلاش روزگار میں لکھنؤ آئے تھے۔ اس بات کا قوی امکان ہے کہ ٹانڈہ سے لکھنؤ جاتے ہوئے قائم چاند پوری نے ایک تعارفی خط اپنے استاد سودا کے نام دیا ہو جسے لے کر سودا سے ملاقات کے لیے وہ لکھنؤ سے فیض آباد گئے ہوں۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "فقیر در عہدِ نواب شجاع الدولہ بہادر روزے برائے دیدن ایں بزرگ (سودا) بخدمتش رسیدہ بود۔ بہ پرورش سگان ابریشم شوقِ تمام داشت" [۷۰] سودا سے مصحفی کی یہ پہلی اور آخری ملاقات تھی۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب مصحفی سودا سے ملے تو سودا نے وہ توجہ نہیں دی جس کی امید لے کر انھوں نے لکھنؤ سے فیض آباد کا سفر کیا تھا۔ اور جب بددل ہو کر وہ لکھنؤ واپس آئے تو سودا کی طرف سے ایک تلخی لے کر آئے جسے بے روزگاری نے تیز تر کر دیا۔ ۱۱۸۷ھ میں مصحفی دہلی واپس آ گئے اور ۱۱۹۸ھ میں جب دوبارہ لکھنؤ آئے تو سودا کی وفات (۱۱۹۵ھ) کو کم و بیش تین سال ہو چکے تھے۔ ۱۱۹۹ھ میں مصحفی نے جب تذکرہ "عقدِ ثریا" لکھا تو یہ تلخی ان سے چھپائے نہ چھپ سکی۔

"اگرچہ مرد کم علم بود آماذکاوت و روانی طبعش از کلامش پیداست.......
الحق کہ چنیں نامش در ہندوستان و در زبانِ بازاریان و غزلیات دیوانش
بہر اطراف و جوانب و ہر جاہل و اُمی را بر زبان......." [۷۱]
(اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

اسی تلخی کی آنچ "تذکرہ ہندی" (۱۲۰۱ھ۔ ۱۲۰۹ھ) میں بھی محسوس ہوتی ہے:

''بعضے بہ سبب دریافتِ اغلاطِ صریح و توارد و صاف در بعضے اشعارش بہ جہل
و سرقہ اش نیز نسبت می دہند......'' [۷۲] (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

سودا کی وفات کے برسوں بعد جب مصحفی کے تذکرے سامنے آئے اور سودا کے شاگردوں کی نظر سے گزرے تو انھوں نے مل کر مصحفی کے خلاف ایک ہجویہ قصیدہ لکھا۔ جب یہ ہجویہ قصیدہ لکھا جا رہا تھا تو صاحب ''مجمع الانتخاب'' شاہ کمال نے مصحفی کو اطلاع دی کہ فلاں فلاں شاگردانِ سودا آپ کی ہجو لکھ رہے ہیں۔ یہ سن کر زود قلم مصحفی نے ۷۰ اشعار پر مشتمل ایک قصیدہ ''نسبت بہ چند شخص گفتہ شد'' کے عنوان سے لکھا جو ان کے دیوانِ قصائد میں شامل ہے [۷۳] اس ہجویہ قصیدے میں نہ صرف یہ ساری باتیں مصحفی نے لکھیں بلکہ یہ بھی کہا کہ ان سب کی ہجو کے لیے ایک گرم کافی ہے اور ع ''بلا ہیں منتظر و گرم جوں برہنہ حمام۔ شاگردانِ سودا اور خود مصحفی کی ہجو دونوں کے مسودات نقلوں کی صورت میں محفوظ رہیں۔ ۱۲۷۰ھ میں مطبع مصطفائی نے دہلی سے کلیات سودا شائع کیا جس کی تصحیح میر عبدالرحمٰن آہی نے کی تھی۔ آہی نے کلیات میں شاگردانِ سودا کا وہ ہجویہ قصیدہ بھی شامل کر دیا جس میں انھوں نے مصحفی کے ان اعتراضات کا جواب دیا تھا جو ''عقدِ ثریا'' اور ''تذکرۂ ہندی'' میں سودا پر مصحفی نے کیے تھے۔ کلیاتِ سودا میں یہ ہجویہ قصیدہ دیکھ کر بعض لوگوں کو یہ غلط فہمی ہوئی کہ یہ ہجویہ قصیدہ خود سودا نے لکھا ہے جب کہ اس ہجویہ قصیدہ سے پہلے یہ عبارت درج تھی کہ: سطرے چند بطور دیباچہ تصنیف از تلامذۂ ارشد مرزا رفیع المتخلص بہ سودا مع قصیدہ نہ صد و پنجاہ شعر بنظر مہتمم ایں مطبع در آمدہ آغاز کلیاتِ معجز نکات کردہ شد'' [۷۴] اور قصیدے کے خاتمے پر یہ الفاظ درج تھے کہ: خاتمہ قصیدہ تلمیذ سودا...... [۷۵] یہ غلط فہمی مطبع مصطفائی کے ایڈیشن سے زیادہ مطبع نولکشور کے اس ایڈیشن سے پھیلی جسے عبدالباری آسی نے مرتب کیا تھا [۷۶] اور جو مطبع مصطفائی دہلی کے ایڈیشن کی نقل تھا۔

امتیاز علی خاں عرشی نے مصحفی کے خلاف لکھی جانے والی ہجو کو اس شعر کی بنیاد پر:

اقلیم معانی میں ہے راقم ترا ڈنکا　　عالم میں سخن کے تری بجتی ہے بم و زیر

بندرابن راقم دہلوی سے منسوب کیا ہے [۷۷] اور قاضی عبدالودود نے اس ہجویہ قصیدے کو مرزا احسن کی تخلیق بتایا ہے [۷۸] غور سے دیکھا جائے تو یہ قصیدہ کسی ایک کی نہیں بلکہ کئی شاگردانِ مصحفی کی اجتماعی کاوش کا نتیجہ ہے۔ خود مصحفی نے اپنے قصیدے میں قائم مقام سودا کے نام لیے ہیں [۷۹] اور یہ سب نام انھیں شاہ کمال نے ہی دیے تھے۔

مرے شفیق ہیں اول ''جو میرزا احسن''　　کمال ساتھ متانت کے ہے انھوں کا کلام
پھر ان کے بعد محمد رضائے اردوداں　　ہے میرے سامنے مضبوط ان کا پختہ و خام
سوم وہ سید پاکیزہ میر فخرالدین　　کہ تھے ہمیشہ وہ مرزا کے کاتبِ الہام
رفیع ہے یہ کلام ان کا فیضِ مرزا سے　　کہ آفتاب کے سائے میں جوں ہو ماہِ تمام
تخلص ان کا ہے ماہر، ہیں صاحب اصلاح　　ہنوز گو انھیں کشمیر کا کہیں حجام
میں ان کو جانتا ہوں اپنا کعبہ و قبلہ　　رکھوں گا ان کی میں ریشِ سپید پر کچھ نام
کبھی ستوں ہوں کہ موتڈی کٹنے میرے لیے　　کیا ہے از سر و پا اک نیا قصیدہ تمام
سب کچھ ان کے بگڑنے کا پر نہیں کھلتا　　اگر یہی ہے کہ فخر یہ کیوں ہے ان کا کلام
میں گوشہ گیر ہوں مدت سے پر یہ قہر سنو　　کہ جب گیا ہے کبھی گرم اس طرف ناکام

لکھے ہیں ہجوِ میاں مصحفی بہم یہ لوگ — دیا ہے بس یہی شاہ کمال نے پیغام
پر اب تلک تو نہ بھیجا کسی نے اک پرزہ — مری بلا سے لکھا یوں اگر قصیدہ تمام
سو کب میں شورشِ بے جا سے ان کی ڈرتا ہوں — انھوں کے ہجو کو اک گرم بس ہے اور یہ تمام
نہیں یہ ہجو کے قابل پر ان کی خدمت کو — جو یوں بھی چاہیں تو کافی ہیں بس مرے خدام
اگرچہ ہیں وہ نواخواں ولیکن ان میں سے — بلا ہیں منتظر وگرم جوں برہنہ حسام
بدیہہ گو ہیں یہ ایسے فواحشات کے بیچ — کہ ہے کلام سے فوق کے فوق ان کا کلام

مصحفی کے ہجو یہ قصیدے سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں:
ایک یہ کہ مصحفی کے خلاف ہجو یہ قصیدہ لکھنے میں مرزا احسن، محمد رضا، میر فخر الدین ماہر شامل تھے ع ''لکھے ہیں ہجو میاں مصحفی بہم یہ لوگ'' دوسری بات یہ کہ اس ہجو کے لکھنے کی اطلاع شاہ کمال نے مصحفی کو دی تھی ع دیا ہے بس یہی شاہ کمال نے پیغام'' تیسری بات یہ کہ اس کام میں میر فخر الدین ماہر پیش پیش تھے'' ع کہ تھے ہمیشہ وہ مرزا کے کاتبِ الہام'' اور انھیں کو مصحفی نے ''کشمیر کا حجام''، ''مونڈی کتا'' کہہ کر ع کیا ہے از سر وپا اک نیا قصیدہ تمام۔
جس کی تصدیق ''تذکرۂ ہندی'' [۸۰] سے بھی ہوتی ہے جس میں فخر الدین ماہر کے قطعہ تاریخِ وفاتِ سودا پر یہ اعتراض کر کے کہ اس تاریخ کا ''تعمیہ'' قانونِ موزخاں'' کے خلاف ہے، ماہر کی نالائقی ثابت کی ہے اور پھر خود مصحفی نے تین شعر پر مشتمل ''قطعہ تاریخ وفاتِ آں مرحوم ومغفور'' لکھا جس کے آخری شعر کے دوسرے مصرعے سے ۱۱۹۵ھ برآمد ہوتے ہیں:

تاریخ رحلتش بدر آورد مصحفی — ''سودا کجا و آں سخنِ دلفریب او''

۱۱۹۵ھ

اب سوال یہ ہے کہ یہ معرکہ کب پیش آیا؟ جیسا کہ محولہ بالا قصیدہ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اس زمانے میں پیش آیا جب مصحفی گوشہ گیر تھے: ع ''میں گوشہ گیر ہوں مدت سے پر یہ قہر سنو'' مصحفی انشا سے معرکہ کے بعد شہزادہ سلیمان شکوہ سے علیحدہ ہو کر گوشہ گیر ہو گئے تھے۔ مصحفی کے اس قصیدے میں گرم ومنتظر دونوں کا ذکر ہے۔ گویا اس زمانے میں دونوں لکھنؤ میں موجود تھے۔ منتظر ۱۲۱۳ھ تک لکھنؤ میں تھے۔ اس کے بعد وہ سل کی بیماری کے باعث، آب وہوا بدلنے کے لیے لکھنؤ سے چلے گئے اور ۱۲۱۷ھ میں انتقال کیا۔ مصحفی نے کئی قطعاتِ تاریخ وفات لکھے جن سے ۱۲۱۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ایک قطعہ کے آخری مصرع ''بگفتا: ''شاعر شیریں زباں ہائے'' سے بھی ۱۲۱۷ھ نکلتے ہیں۔ ان سب باتوں سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ یہ واقعہ ۱۲۱۱ھ۔۱۲۱۳ھ کے درمیان پیش آیا۔
یہ معرکہ زیادہ نہیں چلا اور ان دو ہجو یہ قصائد پر ایک (ایک شاگردانِ سودا کی طرف سے اور ایک مصحفی کی طرف سے) ختم ہو گیا۔
مصحفی پیدائشی شاعر تھے۔ ان کی تخلیقی صلاحیتیں ایک قدرتی چشمے کی طرح نوعمری سے لے کر آخر عمر تک ابلتی اور بہتی رہیں۔ مقدار کلام کو دیکھیے تو اردو زبان کا کوئی شاعر ان کو نہیں پہنچتا۔ وہ نسلاً راجپوت تھے اور راجپوتوں کی خود پسندی، غیرت، وخودداری ان کے خون میں شامل تھی۔

مصحفی پوچھ نہ افلاس کا میرے باعث — تھا میں مغرور کبھی تا درِ سلطاں نہ گیا

اس مزاج کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ جب تک اسے نہ چھیڑیے وہ خاموش رہتا ہے لیکن جب اس کی غیرت کو للکارا جائے تو وہ میدان میں اتر آتا ہے اور اس وقت تک میدان نہیں چھوڑتا جب تک دشمن کو نیچا نہ دکھادے۔ اسی لیے راجپورت ''رن گڑ'' کہلاتے تھے۔ مصحفی اسی مزاج کے حامل تھے:

مصحفی گو کہ میں ہوں روحِ مقدس لیکن مجھ کو چھیڑے گا جو کوئی تو جلال آئے ہی گا

مصحفی ناک والے آدمی تھے اور یہی ناک ان کے لیے ساری عمر مسائل پیدا کرتی رہی:

گر ناک نہ ہو منھ پر کیا لطف زندگی کا انسان کے بدن میں یہ ناک زندگی ہے

مصحفی کے ذہن کی ساخت میر کی طرح صرف مقتول کی نفسیات کی حامل نہیں تھی۔ اس میں قاتل کی نفسیات بھی شامل تھی۔ ایسا قاتل جو مقتول بھی ہوا اور ایسا مقتول جو قاتل بھی ہو۔ اس نفسیات کے دوہرے پن نے ان کے ذہن کی ساخت کی تعمیر کی تھی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پانچ میں سے گئے پانچ تو بچا صفر۔ وہ ایسے ظالم تھے جو مظلوم ہوتا ہے اور ایسے مظلوم تھے جو ظالم ہوتا ہے۔ اسی لیے ان میں مقابلہ کرنے کی ہمت اور مقابلہ کرتے ہوئے خود قتل ہو جانے کا حوصلہ تھا۔ انشا نے مصحفی کو للکارا تو مصحفی نے گردن نہیں جھکائی بلکہ مردانہ وار مقابلے کے لیے میدان میں اتر آئے اور اس وقت تک اپنے شاگردوں کی فوج ظفر موج کے ساتھ مقابلہ کرتے رہے جب تک دشمن نے ان کی طاقت کا لوہا نہیں مان لیا اور ساری ذلت و رسوائی کو برداشت کرتے ہوئے اس وقت تک چین سے نہ بیٹھے جب تک انشا کو بحکم آصف الدولہ شہر بدر نہ کرادیا۔ ناک کا مسئلہ لکھنؤ کے ماحول سے زیادہ پیدا ہوا۔ دہلی کے زمانۂ قیام میں مصحفی کو دیکھیے تو وہ ''خلیق، متواضع اور کم گو'' [۸۱] نظر آتے ہیں۔ شعر گوئی میں ایسے مصروف و منہمک کہ دیکھنے سے ''مجنون و مسکین وضع'' [۸۲] معلوم ہوتے ہیں۔ اس دور کے معاصر تذکرہ نویسوں نے انھیں ''عزیزے نیک سیرت، مسکین نہاد، خوش خو، متواضع، باادب، مرتبہ شناس، مہذب خلیق، شگفتہ پیشانی با تمکین'' [۸۳] لکھا ہے۔ زمانۂ دہلی میں نہ انھوں نے کسی امیر کے در کی خاک چھانی اور نہ شعر و شاعری کو ذریعہ معاش بنایا بلکہ معمولی سی تجارت سے اپنا پیٹ پالتے رہے [۸۴] سب سے ملتے مشاعروں میں شریک ہوتے اور خود اپنے گھر پر مشاعرہ کرتے جس میں شہر کے نامور و غیر نامور شعرا شریک ہوتے جس کی تفصیل ہم پچھلے صفحات میں دے آئے ہیں۔ مرزا قتیل سے ان کے مراسم یہیں سے شروع ہوئے۔ شاہ حاتم سے ملاقات بھی یہیں ہوئی۔ دلّی میں انھوں نے ذوق و شوق سے تعلیم حاصل کی۔ مولانا فخر الدین سے بھی یہیں بیعت ہوئے۔ شاعری ان کا مقصدِ حیات تھی جس میں وہ فی الواقع کچھ کرنا چاہتے تھے:

نہیں دل بستگی ہرگز کسو سے مگر ہے مصحفی اک شعر کا عشق

ہے عشق سخن کا مصحفی کو مائل نہیں اتنا سیم و زر پر

وہ جانتے تھے کہ تخلیقِ شعر کے لیے بے تعلقی ضروری ہے۔ تذکرۂ ہندی میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ''این فنِ شعر بے تعلقی بسیاری خواہد'' [۸۵] مزاجاً وہ انشا کی طرح مجلسی آدمی نہیں تھے۔ اسی بے تعلقی نے ان میں ایک ایسی جھجک پیدا کردی تھی جو انھیں مجلسی آدمی بننے نہیں دیتی تھی۔ وہ شاعری کر سکتے تھے لیکن محفل آرائی نہیں کر سکتے تھے۔ وہ قصیدہ لکھ سکتے تھے لیکن منھ زبانی، رو در رو مدح نہیں کر سکتے تھے۔ وہ اپنی شاعرانہ صلاحیتوں سے سننے والوں کو مسرور کر سکتے تھے لیکن اپنی زبان سے، اپنی گفتگو سے دوسروں کو خوش کرنے کی صلاحیت ان میں نہیں تھی۔ ان کا ذاتی المیہ یہ ہے کہ سرکار دربار کی ملازمت کا مزاج نہ رکھتے ہوئے بھی ساری عمر ملازمت و توسل کے لیے سرگرداں رہے۔ انھوں نے اس دور کی

روش کے مطابق معیارِ معاش یہ بنایا: ع ''جو شعر کی روٹی کھائے وہ شاعر ہے لیکن اس معیار کے باوجود ساری عمر خود کو اس مزاج میں نہ ڈھال سکے جو سرکار دربار کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ ان کا اصل مزاج تو یہ تھا:

نخوت سے جو کوئی پیش آیا — کج اپنی کلاہ ہم نے کرلی

مصحفی کے برخلاف انشا اپنے خاندانی ماحول، تربیت اور مزاج کے لحاظ سے سرکار دربار کے لیے نہایت موزوں تھے اور اسی وجہ سے ساری عمر عیش و آرام سے گزارتے رہے۔ جہاں گئے اور جس دربار سے وابستہ ہوئے کامیاب و کامران رہے۔ مصحفی درباری زندگی سے نامناسبت کی وجہ سے تلاشِ معاش ہی میں دربدر کی ٹھوکریں کھاتے، افلاس و بے زری کا شکار رہے۔ جس کا اظہار وہ دیوان دوم سے دیوان ہشتم تک تواتر کے ساتھ کرتے رہے۔ دیوان قصائد میں بھی ان کی یہ آواز سنائی دیتی ہے:

ہے تین دن کے فاقے سے بیچارہ مصحفی — توڑی نہاری کچھ تو یہ مست الست کھائے

کیا مصحفی بتاویں ہم اس کا حال تجھ کو — عمر عزیز ہم نے جس بے کسی سے کاٹی

کیا مصحفی میں سعی کروں روزگار میں — تقدیر گھونٹے ڈالے ہے تدبیر کا گلو

اب میاں مصحفی کی ہے یہ معاش — پتے بیٹھے ہوئے اُبالتے ہیں

جہاں ملازم ہوئے ساری عمر وقت پر تنخواہ نہ ملنے کی شکایت کرتے رہے۔ میر نعیم خاں کے نوکر ہوئے تو تنخواہ نہ ملنے کی شکایت تین رباعیوں میں کی ہے:

دی بانٹ محل میں چپکے چپکے تنخواہ — اور ہم کو بہانوں ہی میں ٹالا کئی ماہ

انصاف سے کتنا دور ہے میر نعیم — لاحول ولا قوۃ الا باللہ

غیرت ان کے مزاج کا بنیادی وصف تھی۔ قصیدہ لکھتے ہیں تو عرضِ مدعا مختصر یا عام سا ہوتا ہے۔ انشا کی طرح ڈولی کہاروں کے ساتھ ایک لاکھ روپے کی فرمائش نہیں کرتے البتہ مدح پر زور رہتا ہے۔ ان کے اشعار اور تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی بس اتنی خواہش تھی کہ اتنی آمدنی ہو کہ ساتھ عزت کے زندگی بسر کرسکیں۔ جب یہ بھی میسر نہ آتی تو وہ اپنے دل کا غبار شعر کہہ کر نکالتے یا پھر روبرو ایسی بات کہہ دیتے کہ امیران کی منہ زوری سے نالاں ہوجاتے۔ اس کا انھیں خود بھی احساس تھا:

زبانِ مصحفی یارو ہے وہ آتش کا پرکالہ — کہ حکمِ قتل ہو تو پیش نادر شاہ بول اٹھے

اور باتیں ہیں ملایم مری پر وقت سخن — اتنا ہی عیب ہے اک مجھ میں کہ منہ زور ہوں میں

مصحفی کا المیہ یہ تھا کہ وہ فطرتاً مجلسی آدمی نہیں تھے لیکن ساری عمر مجلسی بننے کی کوشش کرتے رہے اور مجلسی نہ بن سکے۔ مزاج و خواہش کے اسی تضاد کی وجہ سے مختلف امراء کے جتنے در مصحفی نے جھانکے انشا، جرأت اور سودا نے مل کر بھی نہ جھانکے ہوں گے اور اسی لیے مصحفی کے ہاں اردو فارسی قصیدوں کی تعداد بھی ہر معاصر شاعر سے زیادہ ہے۔

مصحفی اپنی کلاہ کج کر کے ہی ناکامیوں کا مقابلہ کرتے ہیں۔ یہ کج کلاہی ان کے مزاج میں احساس افتخار کو بے حد بڑھا دیتی ہے اور اسی عمل سے وہ اپنی تخلیقی قوتوں کو سالم و برقرار رکھتے ہیں۔ اگر وہ یہ نہ کر پاتے تو اندر سے ٹوٹ پھوٹ کر بتاشے کی طرح بیٹھ جاتے۔ شاعرانہ تعلّی اور اظہارِ افتخار ہی سے وہ اپنا تزکیہ (کیتھارسس) کرتے ہیں۔ اسی لیے جتنی تعداد میں تعلّی اور احساسِ افتخار کے اشعار تواتر کے ساتھ، دیوانِ اول سے لے کر دیوانِ ہشتم تک مصحفی کے

ہاں ملتے ہیں کم شاعروں کے ہاں ملیں گے۔ ہم یہاں آٹھوں دواوین میں سے ایک ایک شعر درج کرتے ہیں، جن سے ان کے لہجے اور رنگ و مزاج کو محسوس کیا جاسکتا ہے:

اے مصحفی میں افصحِ شیریں سخناں ہوں	کب مجھ سے طرف ہو سکے ہے ہر کوئی پاجی
مصحفی ریختہ پہنچا ہے مرا رتبے کو	شوریاں گرد ہے مرزا کی بھی مرزائی کا
مصحفی گرچہ سبھی مرغِ نوا سنج ہیں خوب	باغ معنی میں نہیں ایک غزل خواں مجھ سا
بعد صد قرن کوئی ایسا بھی آجاتا ہے دور	سچ ہے ہر وقت تو ہوتے نہیں پیدا ہم لوگ
مٹا دیتے ہیں دم میں علتِ شعر	کہ اس فن میں دھنتر بھید ہیں ہم
میں شرق و غرب کو اے مصحفی کیا غربال	نہ تجھ سا شاعرِ شیریں سخن نظر آیا
حسد کی جا نہیں اے مصحفی کلام ان کا	کہ اپنے وقت کے مرزا و میر ہم بھی ہیں
کلام میر کا ہو مصحفی کہ مرزا کا	نہ پاسکے گا مرے انتخاب سے پیوند

مصحفی اپنے غیر مجلسی مزاج کی وجہ سے ساری عمر اکیلے پن کے احساس میں مبتلا رہے۔ نوجوانی میں بھائیوں اور اقربا سے ناراض ہو کر امروہہ سے آنولہ چلے گئے اور وہاں سے نواب محمد یار خاں امیر کے ملازم ہو کر ٹانڈہ چلے آئے۔ تین مہینے بعد جنگ سکرتال کے نتیجے میں جب ٹانڈہ ویران ہوا تو وہ لکھنؤ چلے آئے اور تنگی ترشی سے گذر اوقات کر کے ایک سال بعد وہاں سے دلّی آگئے اور تقریباً بارہ سال یہاں رہ کر اس کے ماحول و مزاج میں ایسے رچے بسے کہ ساری عمر اس سے نہ نکل سکے۔ اکیلے پن کے اپنے مزاج کی وجہ سے لکھنؤ میں بیالیس سال گزارنے (۱۱۹۸ھ تا ۱۲۴۰ھ) کے باوجود وہ لکھنؤ کے مزاج کو پوری طرح قبول نہ کر سکے۔ لکھنؤ ان کے مزاج و شخصیت کا اس طرح حصہ نہ بن سکا جس طرح بارہ برس میں دلّی ان کا اصل وطن بن گیا تھا۔ ان کے آٹھوں دواوین میں دلّی کی یادیں گونجتی سنائی دیتی ہیں۔ اپنے اسی مزاج کی وجہ سے وہ ساری عمر لکھنؤ میں دلّی کو یاد کرتے رہے اور بیالیس سال لکھنؤ میں بھی، ساری درباداری اور معرکوں کے باوجود وہ اکیلے رہے۔ دیوان ہفتم کا یہ شعر دیکھیے جس میں وہ دلّی کو اب بھی اپنا وطن سمجھ رہے ہیں:

دلّی کہیں ہیں جس کو زمانے میں مصحفی	میں رہنے والا ہوں اسی اجڑے دیار کا

اسی سلسلے کے دو ایک شعر اور دیکھیے:

اب تو میں دلّی سے لاکھوں کوس ہوں اے مصحفی	رہنے والا تھا کبھی اس کشورِ معمور کا
اے مصحفی مت پوچھ کہ دلّی سے نکل کر	کیا کہیے کہ ہم کیسے پشیمان ہوئے ہیں
کیونکہ دلّی سے لکھنؤ ہے خوب	نہ وہ کوچے ہیں یاں، نہ وہ گلیاں

ان اشعار کا اگر ان اشعار سے مقابلہ کیا جائے جو مصحفی نے لکھنؤ کے متعلق کہے ہیں تو معلوم ہوگا کہ وہ لکھنؤ میں ''جنگل کا پھول'' بن کر ناقدری کا رونا روتے رہے:

مصحفی لکھنؤ میں کیا مری قدر	اس خرابے میں ہوں میں بن کا گل

لکھنؤ اور دلّی کی اسی اندرونی کش مکش نے ان کے اکیلے پن کے احساس کو اور گہرا کر دیا:

ہر چند لکھنؤ میں رہے ہم پہ مصحفی	اس شہر سے دل اپنا تو بیزار ہی رہا
پورب میں آئے چھوڑ کے دلّی سے شہر کو	اے مصحفی لے آئی ہے قسمت کدھر ہمیں

جب ہم نے دتی شہر سا گلزار تج دیا کیا لکھنؤ کو چھوڑتے لگتا ہے مصحفی

یہاں رہ کر جیسا کہ "مجمع الفوائد" میں لکھا ہے انھوں نے متعہ کیا۔ مدخولہ کو گھر میں رکھا۔ عورتوں سے تعلقات قائم کیے لیکن شادی نہیں کی۔ ساری عمر اولاد سے محروم رہے اور اکیلے چھڑے زندگی گزارتے رہے۔ اس کشمکش کا ایک سبب اور بھی تھا۔ دتی میں وہ مولوی فخر الدین کے مرید تھے اور اس دور میں تصوف ان کو وہ باطنی سکون بہم پہنچا رہا تھا جو اس دور کے عام فرد کی ایک داخلی ضرورت تھی۔ لکھنؤ میں یہ ماحول نہیں تھا۔ ہر طرف عیش و طرب کے نغمے تھے۔ اس ماحول نے، افلاس و بے زری کے ساتھ مل کر، ساری عمر انھیں مضطرب و بے چین رکھا اور ان کا رجحان الحاد و آزاد مشربی کی طرف ہو گیا جس کا اظہار انھوں نے اپنے اشعار میں کیا ہے۔ کبھی وہ اسے قبول کرتے ہیں لیکن جلد ہی مسترد کر دیتے ہیں۔ مذہب کے سلسلے میں یہ کشمکش ہمیں دیوان دوم سے لے کر دیوان ہشتم تک تواتر کے ساتھ ملتی ہے:

کون کافر مجھے کہتا ہے مسلماں ہے یہ نہ شریعت نہ طریقت نہ حقیقت نہ مجاز

نہیں ہلتا یہ عجب در رہِ دیں پتھر ہے سنی و شیعہ کے قضیہ میں ہے حیراں مری عقل

منافقوں نے جو چاہا سو اختلاف کیا کچھ اختلاف نہ تھا دینِ احمدی میں زرا

مصحفی فرقہ پرستی کو "در رہ دیں" کا پتھر سمجھتے تھے۔ وہ صاف گو انسان تھے۔ منافقت سے نفرت کرتے تھے اور جو دل میں ہوتا اسے زبان پر لے آتے۔ اس کشمکش نے انھیں چڑچڑا اور بے لحاظ ضرور بنا دیا تھا لیکن ان کے اندر ظالم و مظلوم ایک ساتھ زندہ تھے جس نے تخلیقی سطح پر ان کے لہجے کو معتدل، دھیما اور قدرے نرم بنا دیا تھا۔ ان کے مزاج میں تخلیقی سطح پر تھوڑا سا میر بھی موجود ہے اور بہت سا سودا بھی اور ان دونوں کو ملا کر وہ ایک نیا سا رنگ بناتے ہیں اسی طبعی حالت اور معمولیت (Normality) سے ان کی شاعری کا مزاج بنتا ہے۔

مصحفی کی شخصیت کی تعمیر میں حصولِ علم کے شوق نے بڑا کردار ادا کیا۔ مکتب کی تعلیم کے دوران ہی ان کی شاعری کا آغاز ہوا اور جب وہ امروہہ چھوڑ کر آنولہ اور وہاں سے ٹانڈہ آئے تو علم کا یہ شوق ان کے اندر موجود تھا لیکن حالات سازگار نہ ہونے کی وجہ سے وہ اسے جاری نہ رکھ سکے۔ جنگ سکرتال کے بعد جب ٹانڈہ اجڑا تو وہ لکھنؤ چلے آئے اور وہاں ایک سال رہ کر جب پہلی بار دتی آئے تو تعلیم کا سلسلہ دوبارہ شروع کیا جو تیس سال کی عمر تک جاری رہا۔ جب دتی سے لکھنؤ آئے تو یہاں آ کر علم عربی، طبیعی و الہی و ریاضی کی تعلیم حاصل کی اور اس کمی کو دور کیا جو علمِ عربی کے سلسلے میں وہ محسوس کرتے تھے۔ علم عروض بھی انھوں نے یہیں حاصل کیا اور ایک رسالہ بھی تالیف کیا۔ کتب بینی کا ساری عمر شوق رہا اور علم بڑھانے کے عمل میں وہ ساری عمر لگے رہے:

مصحفی تھا زبس کہ عاشقِ شعر مرتے مرتے رہی کتاب میں جاں

اس علم نے ان کی شاعری کو جلا بخشی اور خصوصاً قصائد میں ایسا رنگ بھرا جو ممتاز و منفرد ہے۔ وہ بنیادی طور پر اردو کے شاعر ہیں لیکن فارسی پر انھیں کمال کی قدرت حاصل ہے۔ فارسی میں ان کے دو دیوان، تین تذکرے اور غیر مطبوعہ "مجمع الفوائد" ان کی فارسی دانی کا کھلا ثبوت ہیں۔ انھوں نے عربی میں بھی شاعری کی جس کے کچھ نمونے "مجمع الفوائد" میں موجود ہیں۔ رواجِ زمانہ کے مطابق ان کی ساری توجہ اردو شاعری پر رہی جس کے وہ پُرگو شاعر تھے۔ "عقد ثریا" میں ایک جگہ لکھا ہے کہ "باوجود مہارت کلی در زبانِ فارسی بمقتضائے رواجِ زمانہ خود را در مسلکِ ریختہ گویاں کشیدہ صرف اوقات عزیز در ریختہ گوئی می کرد......"[۸۶]

مصحفی ایک باشعور شاعر تھے وہ ایک ایسے تنقیدی شعور کے مالک تھے جو انھیں اس بات سے باخبر رکھتا ہے کہ وہ کیا کر رہے ہیں اور اسے کیسے کرنا چاہیے۔ تذکروں سے ان کے شاعرانہ ادراک اور تنقیدی بصیرت کا پتا چلتا ہے۔ ''مجمع الفوائد'' سے ان کے مطالعے اور رنگا رنگ علمی شوق کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسی سے ان کی شخصیت اور مزاج میں شاہ حاتم کی طرح، خود کو بدلنے اور نئے رنگِ سخن اختیار کرنے کی غیر معمولی صلاحیت پیدا ہوئی۔ مصحفی نے کم و بیش اسی عمر میں شاعری شروع کی جس عمر میں شاہ حاتم نے کی تھی۔ پہلے شاہ حاتم آبرو ناجی کے ساتھ ایہام گوئی کی تحریکِ شاعری میں شامل رہے اور اس رنگ میں اپنا دیوان مرتب کیا۔ جب یہ رنگ سخن بدلا تو انھوں نے پختہ عمر کو پہنچ کر خود کو بدلا اور ''ردعمل کی تحریک'' میں مرزا مظہر و یقین کے ساتھ شامل ہو کر اپنے پہلے دیوان کو مسترد کر دیا اور نیا دیوان ''دیوان زادہ'' کے نام سے مرتب کیا اور قدیم دیوان سے جو غزلیں شامل کیں ان کے زبان و بیان کو بھی جدید طرز کے مطابق کر دیا۔ آخری دور میں وہ ایسی شاعری کرتے رہے جو میر و سودا کے مزاجِ شاعری سے قریب تھی۔ اسی زمانے میں شاہ حاتم نے نوجوان شعرا کی زمینوں میں غزلیں کہیں۔ مصحفی بھی خود کو شاہ حاتم کی طرح بدلتے اور بدلتے زمانے کے ساتھ چلتے رہے۔ پہلے انھوں نے میر و سودا کے رنگ میں شاعری کی۔ ''تازہ گوئی'' اور ''سادہ گوئی'' کو اپنی شاعری کا شعار بنایا۔ لکھنؤ آئے تو ''معاملہ بندی'' کی مقبولیت دیکھ کر اس رنگ کو اختیار کیا اور جب ناسخ کی ''معنی بندی'' کا رواج ہوا تو انھوں نے بھی یہی رنگ اختیار کر لیا اور شاہ حاتم کی طرح آخر وقت تک استاد وقت کے طور پر مقبول رہے۔ اس کا یہ نقصان ضرور ہوا کہ وہ رنگِ سخن جو دیوان اول میں نمایاں ہو رہا تھا، پروان نہ چڑھ سکا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مصحفی، شاہ حاتم کی طرح، مقبول شاعر تو رہے لیکن میر کی طرح عظیم شاعر نہ بن سکے۔ بحیثیت استاد ان کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ اتنا بڑا استاد آج تک پیدا نہیں ہوا۔ ایسا استاد جس کے شاگرد خود بڑے استاد ہوئے۔ اردو شاعری کی روایت کا کم و بیش بڑا سلسلہ مصحفی سے منسوب ہے، جس میں میر خلیق کے تعلق سے میر انیس اور ضمیر کے تعلق سے مرزا دبیر کی روایتِ شاعری اور اسیر کے تعلق سے جلیل کی روایت آ جاتی ہے۔ آتش بھی مصحفی ہی کے شاگرد ہیں۔ لکھنؤ میں روایتِ شاعری کے جتنے سلسلے ہیں وہ سب مصحفی سے جڑے ہوئے ہیں اور یہ سلسلہ بالواسطہ فراق گورکھپوری تک آتا ہے۔ ریاض الفصحاء میں خود مصحفی نے لکھا ہے کہ ''درزبانِ اردوئے ریختہ قریب صد کس امیرزادہا و غریب زادہا بحققہ شاگردی من آمدہ باشند وفصاحت وبلاغت از من آموختہ [۸۷]۔ دہلی میں ان کے پہلے شاگرد میاں عسکری نالاں تھے جس کا ذکر انھوں نے تذکرۂ ہندی میں کیا ہے [۸۸]

حواشی:

[۱] (الف) مجمع الفوائد، غلام ہمدانی مصحفی (قلمی) ص ۳۴۳، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لاہور۔

(ب) ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۸۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۲] تذکرۂ ہندی، مصحفی، ص ۲۴۷، مرتبہ مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۳] مولدِ مصحفی، سید تخی حسن، ص ۱۲۴، سہ ماہی اردو اکتوبر ۱۹۵۹ء

[۴] مصحفی اور سودا: قاضی عبدالودود، ص ۱۷۴، اردو ادب علی گڑھ، شمارہ اکتوبر ۱۹۵۰ء

[۵] مجمع الفوائد (قلمی) ص ۳۲۶، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۶] شعرائے ہندی، تذکرہ میر حسن مکتوبہ ۱۱۸۸ھ، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۷۰، لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۷] بحوالہ دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۳ (دیباچہ) رامپور ۱۹۴۳ء

[۸] روزنامچہ (۱۲۲۹ھ) ورق ۴۰ الف، بحوالہ دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۳ (دیباچہ) رامپور ۱۹۴۳ء (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۹] مصحفی، حیات وکلام، افسر صدیقی امروہوی، ص ۴۳، مکتبۂ نیا دور۔ کراچی ۱۹۷۵ء

[۱۰] عبدالحق بحیثیت محقق، (۳) قاضی عبدالودود، رسالہ "معاصر" ۱۵، ص ۹۰، پٹنہ

[۱۱] کلیاتِ مصحفی، دیوان ششم، مرتبہ نور الحسن نقوی، ص ۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۱۲] ریاض الفصحاء، مصحفی مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۸۸، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۱۳] مصحفی: حیات وکلام، افسر صدیقی امروہوی، ص ۳۷، مکتبہ نیا دور کراچی ۱۹۷۵ء

[۱۴] عقدِ ثریا، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۵۹، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۱۵] مجمع الفوائد (قلمی) محولہ بالا ص ۳۲۷

[۱۶] ایضاً، ص ۳۲۷۔ ۳۲۸

[۱۷] تذکرہ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۱۷۹، محولہ بالا

[۱۸] عقدِ ثریا، مصحفی، ص ۴۷، محولہ بالا

[۱۹] تذکرہ ہندی، ص ۷۹، محولہ بالا

[۲۰] تذکرہ ہندی، ص ۱۳۸، محولہ بالا

[۲۱] ایضاً، ص ۲۵۴

[۲۲] خوش معرکہ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۳۴۸، مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۷۰ء

[۲۳] مصحفی: حیات وکلام، افسر صدیقی امروہوی، ص ۵۳، مکتبہ نیا دور کراچی ۱۹۷۵ء

[۲۴] تذکرہ ہندی، ص ۲۴۷۔ ۲۴۸، محولہ بالا۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۲۵] ایضاً۔ ص ۳۱

[۲۶] ریاض الفصحاء، ص ۲۸۷، محولہ بالا۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۲۷] ریاض الفصحاء، ص ۲۸۷، محولہ بالا

[۲۸] ایضاً، ص ۲۸۷

[۲۹] مجمع الفوائد (قلمی) ص ۳۳۹، محولہ بالا

[۳۰] تذکرہ ہندی ص ۱۳، محولہ بالا

[۳۱] ایضاً، ص ۱۷۹

[۳۲] ایضاً، ص ۱۷۹

[۳۳] ایضاً، ص ۱۳

[۳۴] ایضاً، ص ۱۴

[۳۵] ایضاً، ص ۱۴

[۳۶] ایضاً، ص ۱۴

[۳۷] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شیروانی، ص ۱۶۸، دہلی ۱۹۴۰ء

[۳۸] مجموعہ نغز، جلد دوم، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ حافظ محمود شیرانی، ص ۱۸۹، ترقی اردو بورڈ ایڈیشن ۱۹۷۳ء

[۳۹] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا ص ۸۳

[۴۰] تذکرۂ ہندی، ص ۲۶۱

[۴۱] تذکرہ ہندی، ص ۲۵۵

[۴۲] تذکرۂ ہندی، ص ۲۲۸

[۴۳] تذکرۂ ہندی ۱۵۷

[۴۴] تذکرۂ ہندی ص ۸۳

[۴۵] مجموعہ نغز جلد دوم محولہ بالا ص ۱۸۹

[۴۶] عقد ثریا محولہ بالا، ص ۲۷ اور تذکرۂ ہندی، ص ۹۳

[۴۷] تذکرۂ ہندی محولہ بالا ص ۲۰۴

[۴۸] عقد ثریا محولہ بالا ۵۵

[۴۹] تذکرہ ہندی محولہ بالا، ص ۸۰

[۵۰] تذکرہ ہندی، ص ۳۱

[۵۱] ریاض الفصحاء، محولہ بالا ص ۳

[۵۲] ریاض الفصحاء ص ۳۳۹

[۵۳] عقد ثریا، محولہ بالا، ص ۲

[۵۴] عقد ثریا محولہ بالا، ص ۳۶

[۵۵] عقد ثریا محولہ بالا، ص ۱۳-۱۴

[۵۶] ایضاً، ص ۱۴ (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۵۶] تذکرۂ ہندی محولہ بالا ۱۸۷-۱۸۸

[۵۷] دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۴، ہندوستان پریس رام پور ۱۹۴۳ء

[۵۸] دستور الفصاحت، محولہ بالا، ص ۹۴ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۵۹] مجمع الفوائد (قلمی) محولہ بالا ص ۳۴۲۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۶۰] تذکرہ ہندی، محولہ بالا ص ۲۵

[۶۱] عماد السعادت، میر غلام علی، ص ۱۱۷، مطبع نولکشور ۱۸۹۷ء

[۶۲] تذکرہ ہندی، محولہ بالا، ص ۱۱۸

[۶۳] ایضاً ص ۶۶

[۶۴] مجمع الفوائد (قلمی) محولہ بالا ص ۳۷۰

[۶۵] مصحفی کا ایک اور فارسی دیوان، سید احتشام حسین، ص ۶۱، مطبوعہ سہ ماہی ''اردو'' کراچی اپریل ۱۹۶۷ء

[۶۶] ریاض الفصحاء، مصحفی، ص ۱-۳ محولہ بالا

[۶۷] ایضاً، ص ۲۵۰

[۶۸] ایضاً، ص ۲۵۰-۲۵۱

[۶۹] تاریخ اودھ جلد ۴، نجم الغنی خاں، ص ۱۶۶، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۱۹ء

[۷۰] تذکرہ ہندی، محولہ بالا، ص ۱۲۶

[۷۱] عقد ثریا، مصحفی محولہ بالا ص ۳۳۔ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۷۲] تذکرہ ہندی، مصحفی محولہ بالا، ص ۱۲۵-۱۲۶۔ (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۷۳] کلیاتِ مصحفی، قصائد، جلد نہم، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، ص ۲۱۰۔۲۱۲ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۹ء
[۷۴] سودا کا ایک قصیدہ؟ امتیاز علی خاں عرشی، مطبوعہ اردو ادب ص ۲۵ علی گڑھ ۱۹۵۰ء
[۷۵] ایضاً
[۷۶] کلیاتِ سودا، مرتبہ عبدالباری آسی، مطبع نولکشور، ۱۹۳۲ء
[۷۷] سودا کا ایک قصیدہ از امتیاز علی خاں عرشی، بحولہ بالا، ص ۳۲
[۷۸] مصحفی اور سودا، قاضی عبدالودود، ص ۱۷۸۔۱۷۹، اردو ادب علی گڑھ اکتوبر ۱۹۵۰ء
[۷۹] کلیات مصحفی، جلد نہم مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، ص ۲۱۰۔۲۱۲ مجلس ترقی اردو ادب لاہور ۱۹۹۹ء
[۸۰] تذکرۂ ہندی، مصحفی، ترجمہ سودا، بحولہ بالا، ص ۱۲۶
[۸۱] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ سرور، ص ۵۹۰، دہلی یونیورسٹی دہلی، ۱۹۶۱ء
[۸۲] طبقات الشعراء، قدرت اللہ شوق، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۳۶۵ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء
[۸۳] مجموعہ نغز قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی ص ۱۸۹، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۳۳ء
[۸۴] تذکرۂ شعرائے اردو، میر حسن مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شروانی ص ۱۶۸، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء
[۸۵] تذکرۂ ہندی، مصحفی، ص ۱۷، بحولہ بالا
[۸۶] عقد ثریا، بحولہ بالا، ص ۲
[۸۷] ریاض الفصحاء، مصحفی، بحولہ بالا، ص ۲۸۷
[۸۸] تذکرۂ ہندی، بحولہ بالا، ص ۲۶۰

حواشی ''ب''

بحوالہ حواشی ۲

''ان کے اسلاف بادشاہ کے گھر کے ملازم رہے ہیں۔ جن دنوں سے سلطنت میں شدید تفرقہ در آیا (جب سے) اس خاندان کی سلطنت بھی مٹی میں مل گئی (البتہ) ان سب کو دنیاوی فائدے کا پورا حصہ ملا''

بحوالہ حواشی ۵

''چوں کہ بعض دوستوں کے دلوں میں میرے نسب نامے کے بارے میں شکوک تھے۔ غرض یہ کہ میں ان کی طرح مجہول النسب نہیں تھا سوائے آباواجداد کی زبان سے جو کچھ بھی اس مسکین کے کانوں تک پہنچا ہے اس کو تشہیر کے صفحے پر رقم کرتا ہوں''

بحوالہ حواشی ۸

''ایک دن جب میں ان بزرگ وار کے گھر گیا تو میری مصحفی سے تفصیلی ملاقات ہوئی..... فرماتے تھے کہ ان کی جائے پیدائش بلم گڑھ ہے جو شاہجہاں آباد سے متصل ہے''

بحوالہ حواشی ۲۴

''ابتدائے جوانی ہی سے موزونیٔ طبع کے سبب تحصیلِ علم میں مشغول تھا۔ چناں چہ پہلے (جب) بزرگوں کی صحبت کے فیض سے زبانِ فارسی کی نظم ونثر اور تحقیقِ محاورہ واصلاح (کی تحصیل سے) فراغت حاصل کرلی (تو) زمانے کے رواج کے تقاضے کے مطابق ریختہ گوئی میں ہمہ تن مصروف ہو گیا اور وہ اس وجہ سے کہ ریختہ کے مقابلے میں فارسی شعر گوئی ہندوستان میں کم ہے اور فی زمانہ ریختہ بھی فارسی کے مرتبے پر پہنچ چکا ہے۔ شاہجہاں آباد میں نجف خان کے دور میں بارہ سال گوشۂ عزلت میں گزارے اور زبانِ ریختہ کو اردوئے معلّیٰ کے درجے پر پہنچا دیا (لیکن) تلاشِ معاش کے لیے اس قیامت میں بھی کسی کے دروازے پر نہ گیا''

بحوالہ حواشی ۲۶

''شاہجہاں آباد میں تیس سال کی عمر تک فارسی اور اس کی نظم ونثر کی تکمیل کا اچھا وقت ملا تھا''

بحوالہ حواشی ۵۵

''جن دنوں کہ یہ فقیر غلام علی خاں ولد بھکاری خان کے ساتھ کہ موصوف خلافت جہاں بانی کی پیش گاہ سے شاہانہ تکریمات کی خلعت وزیر الممالک نواب آصف الدولہ اور سر ہشتن بہادر کے بندگان عالی کے لیے لائے تھے سنہ گیارہ سواٹھانوے (۱۱۹۸ھ) کی صعوبت برداشت کر کے شاہجہاں آباد سے لکھنؤ پہنچا''

بحوالہ حواشی ۵۸

''جب دیکھا کہ کوئی شخص متوجہ نہیں ہو رہا ہے تو (مصحفی نے) جرأت سے مقابلہ کا ڈول ڈالا اور تن تنہا جرأت اور اس کے شاگردوں کے لشکر کے سامنے آ گیا اور تھوڑے سے عرصے ہی میں اپنے بہت سے شاگرد پیدا کر لیے''

بحوالہ حواشی ۵۹

''جرأت اور اس کے ہم رتبہ شاگرد نے اس دلیری سے کئی بار میدانِ مسابقت میں قدم رکھا لیکن معاویہ کی طرح حضرتِ علی سے شکستہائے فاش کھا کر اور بالآخر حسد سے اپنے قلب کو خالی کر کے ملیامیٹ ہو گیا''

بحوالہ حواشی ۷۱

''اگرچہ وہ کم علم آدمی تھا لیکن ذکاوت وروانیٔ طبع اس کے کلام سے نمایاں ہے...... چناں چہ حقیقت یہ ہے کہ اس کا نام بھی ہندوستان میں بازاریوں کے وردِ زبان ہے اور اس کے دیوان کی غزلیات بھی چاروں طرف ہر جاہل اور ان پڑھ کی زبان پر ہیں.....''

بحوالہ حواشی ۷۲

''اس کے بعض اشعار کو کھلے توارد اور واضح اغلاط کی دریافت کے سبب جہل وسرقہ سے بھی نسبت دیتے ہیں''

بحوالہ حواشی ۷۴

''وہ چند سطور جو مرزا محمد رفیع المتخلص بہ سودا کے ایک شاگرد رشید کی تصنیف ہیں مع (اس کے) ایک (ہجویہ) قصیدے کے جو نو سو پچاس اشعار پر مشتمل ہے، جب اس مطبع کے مہتمم کے پیشِ نظر آئیں تو ان کو بطور دیباچے کے اس کلیاتِ معجز نکات کے آغاز میں شامل کر دیا''

پانچواں باب

غلام ہمدانی مصحفی

تصانیف: تذکرے، دواوین، مجمع الفوائد۔

مطالعۂ شاعری: غزل، مثنوی، قصیدہ وغیرہ۔ مصحفی کی زبان

(الف) مصحفی کے تذکرے:

غلام ہمدانی مصحفی (۱۱۶۰ھ۔۱۲۴۰ھ) نے اردو و فارسی دواوین کے علاوہ تین تذکرے بھی لکھے: عقدِ ثریا (۱۱۹۹ھ)، تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ) اور ریاض الفصحا (۱۲۳۶ھ)۔ ''عقدِ ثریا'' فارسی گویوں کا اور ''تذکرۂ ہندی'' اردو شعرا کا تذکرہ ہے۔ ''ریاض الفصحا'' میں ۳۵ فارسی گو، ۱۲ فارسی و اردو گو اور باقی اردو شعرا ہیں۔ یہ تینوں تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں اور علی الترتیب مولوی عبدالحق کے مشترک مقدمے کے ساتھ ۱۹۳۴ء، ۱۹۳۳ء، اور ۱۹۳۴ء میں شائع ہو چکے ہیں۔ ''عقدِ ثریا'' کے قلمی نسخے خدا بخش اورینٹل لائبریری پٹنہ (کتابت ۲۴ ذیقعد ۱۲۴۴ھ بمقام لکھنؤ)، رضا لائبریری رامپور مکتوبہ ۱۲۵۵ھ اور برٹش میوزیم میں ہیں۔ ''تذکرہ ہندی'' کا ایک قلمی نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے جو محسن علی محسن مؤلف ''سراپا سخن'' کا لکھا ہوا ہے۔ اس کا ایک نسخہ خدا بخش اورینٹل لائبریری میں بھی ہے جو ۲ رصفر ۱۲۳۸ھ کا مکتوبہ ہے۔ ایک نسخہ ندوۃ العلماء، لکھنؤ میں محفوظ ہے جسے ''تذکرۃ الشعراء'' کے نام سے ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے مرتب کر کے ۱۹۸۰ء میں لکھنؤ سے شائع کیا ہے۔ یہ دراصل تذکرۂ ہندی کا مسودۂ اول ہے۔ تذکرہ ہندی کا ایک نسخہ برٹش میوزیم میں بھی محفوظ ہے۔ ''ریاض الفصحا'' کا ایک قلمی نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے جس کے بارے میں جناب امتیاز علی خاں عرشی کا خیال ہے کہ یہ شاید ''خود مصحفی کا مسودہ ہو'' [۱] اس کا ایک نسخہ مکتوبہ ۱۲۴۷ھ، شاگرد مصحفی رمضان بیگ طپاں کا لکھا ہوا خدا بخش لائبریری پٹنہ میں بھی موجود ہے۔ یہ تینوں تذکرے تقریباً ۴۲ سال کے عرصے میں لکھے گئے۔ ''عقدِ ثریا'' کا آغاز ۱۱۹۴ھ میں ہوا اور ریاض الفصحا ۱۲۳۶ھ میں مکمل ہوا۔

(۱)

عقدِ ثریا، ۱۱۹۹ھ میں مکمل ہوا۔ مصحفی نے ''زہے باغ باصفا'' [۲] سے اس کا سال تصنیف نکالا ہے اور عبارت میں بھی ''در یک ہزار و یک صد و نود و نہ این تذکرۂ عجیبہ...... صورت اختتام پذیرفتہ'' [۳] کے الفاظ لکھے ہیں۔ یہ تذکرہ مرزا محمد حسن قتیل کی تحریک پر لکھا گیا جیسا کہ مصحفی نے وجہ تالیف میں بیان کیا ہے:

''مرزا محمد حسن قتیل...... درانیامے کہ مجلسِ مشاعرہ بفقیر خانہ زینت انعقاد داشت از ساحتِ لشکر نواب ذوالفقار الدولہ بہادر شاہجہاں آباد گذر افگند۔ زمزمۂ غزل فارسی بگوش ایں مزاج دانِ سخن رسانیدہ باعث شعر فارسی خواندن در مجلس ریختہ گویاں گردید...... چوں مرزائے مزبور خیلے سیاحت کردہ ودر مجلس وضیع وشریف رسیدہ نظم ونثر از اشعار واحوالِ معاصرین جستہ جستہ بر بیاض خاطر خود منقوش داشت۔ روزے ایں ہمہ رطب ویابس را بنظرِ قبول من زیبا نمودہ فسونِ تالیف تذکرۂ معاصرین بگوشم دہیدہ۔ اسامی چنداز اں بقلم تحریرِ من درآوردہ مسودہ احوال بعضے را بر بیاض مختصرے بدست من نویسانیدہ یادآوردن یاران ودوستان بیادم داد'' [۴]

اس تذکرے میں مصحفی نے عہدِ محمد شاہ سے شاہ عالم تک کے فارسی گو ایرانی و ہندوستانی شعرا کے مختصر حالات اور انتخابِ کلام حروف تہجی کے اعتبار سے درج کیے ہیں اور جہاں کسی ایسے شاعر کو شامل کیا ہے جو اس زمانی دائرے میں نہیں آتا وہاں اس کی وجہ بھی بیان کر دی ہے مثلاً بیدل کو شامل کرنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''اگرچہ ذکر ایں بزرگ دریں تذکرہ آوردن واجب نبود اما چوں بنائے ایں عمارت از شاعران احیائے عہد فردوس آرام گاہ است ومشار الیہ ہم تا اوائل جلوس والا بقید حیات بود لہذا ضرور افتادہ کہ اگر برخے از احوال واشعار او نیز صورت تسطیر یابد، خوب است'' [۵]

مصحفی نے اس تذکرے کو بیاض کا نام دیا ہے اور کم از کم تین جگہ اسے بیاض ہی لکھا ہے۔۔۔۔ ''ایں تذکرۂ عجیبہ کہ گویا فی الحقیقتہ بیاض است'' [۶] قائم چاند پوری کو شامل تذکرہ کرنے کا جواز دیتے ہوئے لکھا ہے ''وچوں ایں تذکرہ را ماہیت بیاض ہم ہست'' [۷] مولوی فخر الدین کو شاملِ تذکرہ کرنے کی وجہ بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ ''ایشاں در کمالاتِ اظہار کمالِ شاعری نبودہ لہذا تخلص نہ گزاشتہ بطورِ بیاض بہ تحریر می آید'' [۸] ان عبارات کو پڑھ کر مصحفی کے نزدیک بیاض اور تذکرہ کا فرق یہ معلوم ہوتا ہے کہ بیاض میں ہر قسم اور ہر دور کے شاعر کا کلام شامل کیا جا سکتا ہے۔ اس شاعر کا کلام بھی شامل کیا جا سکتا ہے جس نے تخلص بھی اختیار نہ کیا ہو اور کبھی کبھار تفننِ طبع کے لیے چند اشعار کہے ہوں جب کہ تذکرہ میں صرف اس دور یا زمانی دائرے کے باقاعدہ شاعروں کا کلام و حالات شامل کیے جا سکتے ہیں جس کے لیے تذکرہ لکھا جا رہا ہے۔ قائم کا کوئی دیوان فارسی میں نہیں ہے اور خود فارسی کا کلام بھی بہت کم ہے لیکن عقدِ ثریا کی بیاضی حیثیت کی وجہ سے مصحفی نے قائم کو شاملِ تذکرہ کر لیا ہے۔ اسی طرح مولوی فخر الدین کو، جو مصحفی کے استاد و مرشد ہیں اور جنھوں نے بہت کم شعر کہے ہیں بیاضی حیثیت کی وجہ سے تذکرہ کے ''خاتمہ'' میں شامل کر لیا ہے۔ اسی لیے مصحفی عقدِ ثریا کو ''تذکرۂ عجیبہ'' اور ''بیاض'' کہتے ہیں۔ ''عقدِ ثریا'' میں ۱۴۷ شاعروں کا انتخاب کلام اور حالات درج ہیں۔ ان کے علاوہ مولوی فخر الدین اور میر محمد حسین لندنی کا ایک ایک شعر بھی دیا گیا ہے۔

مصحفی نے اس تذکرہ کی تیاری میں ''بیاضِ قتیل'' اور ان کی یادداشتوں سے استفادہ کیا ہے [۹] جس کا ''تذکرۂ ہندی'' میں بھی اظہار کیا ہے: ''چناں چہ اشعار فارسی اش پیش فقیر در شاہجہاں آباد بوساطتِ مرزا قتیل رسیدہ بودند'' [۱۰]۔ ان مآخذ کے علاوہ غلام علی آزاد بلگرامی کے تذکرے ''خزانۂ عامرہ'' [۱۱] اور والہ داغستانی کے تذکرے ''ریاض الشعراء'' [۱۲] سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ان کے علاوہ ''عقدِ ثریا'' میں ''یدِ بیضا'' اور ''سروِ آزاد'' کا حوالہ بھی آیا ہے [۱۳] ایک جگہ ''بقول ملا نظر علی ہمدانی'' [۱۴] کا حوالہ بھی ملتا ہے۔ ایک اور جگہ حاکم لاہوری کے تذکرے ''مردمِ دیدہ'' کا ذکر بھی آیا ہے اور مصحفی نے بتایا ہے کہ حاکم لاہوری نے پہلے اس تذکرہ کا نام ''تحفۃ المجالس'' رکھا تھا

کیونکہ اس میں وہ شعرا شامل تھے جن سے حاکم لاہوری کی ملاقات ہوئی تھی لیکن میر غلام علی آزاد بلگرامی کی تجویز پر ''برعایتِ ایہام'' اس کا نام ''مردم دیدہ'' رکھ دیا تھا[۱۵] بعض جگہ مصحفی نے یہ بھی بتایا ہے کہ انتخاب کلام کس ماخذ سے لیا ہے مثلاً مرزا اشرف الدین علی خاں وفا کے ذیل میں لکھا ہے کہ ان کا کلام ان کے بیٹے مرزا صفی الدین خان صفائی سے لے کر داخل تذکرہ کیا ہے[۱۶]۔ اس تذکرے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ مصحفی عام طور پر اپنے ماخذ کا حوالہ دیتے ہیں۔

اس تذکرے کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ مصحفی اکثر مقامات پر سنین ولادت و وفات وغیرہ بھی درج کرتے جاتے ہیں مثلاً سراج الدین علی خان آرزو کی ولادت ۱۱۰۱ھ اور وفات ۱۱۶۹ھ بتائی ہے[۱۷]۔ آفرین لاہوری کا سنِ وفات ۱۱۵۴ھ[۱۸] میر عظمت اللہ بے خبر کا ۱۱۰۲ھ[۱۹]، باسطی کا ۱۱۹۹ھ[۲۰]، بیدل کا ۱۱۳۳ھ[۲۱]، میر محمد افضل ثابت الہ آبادی کا ۱۱۵۱ھ[۲۲] لکھا ہے۔ شاہ حاتم کی ولادت لفظ ''ظہور'' سے ۱۱۱۱ھ اور وفات ۱۱۹۷ھ لکھی ہے[۲۳]۔ اسی طرح راسخ سیالکوٹی کا سالِ وفات ۱۱۵۰ھ[۲۴] صفائی کی ولادت ۱۱۵۹ھ اور آمد ہندوستان ۱۱۹۰ھ[۲۵] دیے ہیں۔ وفات صمصام الدولہ ۱۱۵۱ھ[۲۶]، وفات میر نوازش علی فقیر ۱۱۶۷ھ[۲۷]، وفات مرزا مظہر جانجاناں ۱۱۹۵ھ[۲۸]، وفات والہ داغستانی ۱۱۷۰ھ[۲۹] درج کیے ہیں۔ بعض واقعات کے سنین بھی مصحفی نے درج کیے ہیں مثلاً شاہ عالم بادشاہ نے غلام علی خان کے ہمراہ آصف الدولہ اور سر ہسٹن کے لیے خلعت بھیجی تھی۔ اس قافلے کے ہمراہ مصحفی بھی لکھنؤ آئے تھے۔ اس کا سن ۱۱۹۸ھ تذکرے میں درج کیا ہے[۳۰]۔ تذکرے میں مصحفی نے اپنے لکھے ہوئے دو قطعاتِ تاریخ وفات بھی دیے ہیں۔ ایک شاہ حاتم کا جس کے مصرع ''آہ صد حیف شاہ حاتم مرد'' سے ۱۱۹۷ھ برآمد ہوتے ہیں، اور دوسرا مرزا مظہر جانجاناں کا، جس کے مصرع ''برآوردہ گفت: آہ مظہر کجائی'' کے آخر تین لفظوں سے ۱۱۹۵ھ نکلتے ہیں۔ مصحفی نے بعض معلومات اپنے بزرگ معاصر شعرا مثلاً شاہ حاتم یا مرزا مظہر جانجاناں سے حاصل کی ہیں اور ان کو انھیں کے حوالے سے درجِ تذکرہ کر دیا ہے۔

بعض نئی معلومات ایسی ہیں جو صرف اسی تذکرے میں درج ہیں مثلاً ایک جگہ یہ بتایا ہے کہ مرزا خاں بیگ سامی کا مدفن ''بیرون ترکمان دروازہ در مقبرۂ خواجہ میر درد واقع شدہ''[۳۱] میر صدر الدین محمد صدر کے بارے میں لکھا ہے کہ ''رفاقت جان سن فرنگی اختیار نمودہ''[۳۲] یہ وہی ''ممتاز الدولہ رچرڈ جان سن بہادر'' ہیں[۳۳] جو لکھنؤ میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی طرف سے نائب ریذیڈنٹ تھے اور جنھیں ''دیوانِ سودا'' محمد حسین نے خوش خط لکھوا کر پیش کیا تھا اور جو آج نسخہ جونسن کے نام سے معروف ہے۔ اسی طرح مصحفی نے ایک جگہ یہ بتایا ہے کہ مرزا محمد حسن قتیل نے ۱۸ سال کی عمر میں اسلام قبول کیا تھا اور اسی زمانے میں ان کی شاعری کا آغاز بھی ہوا تھا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''در عہد نواب وزیر مرحوم رواجِ ایرانیاں بیشتر بود، مشار الیہ (قتیل) ہم دیدہ دیدہ ہمیں مذہب اختیار کردہ[۳۴]۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ وہ ''جوانِ بے سر و پا، خانہ بدوش و خوش نشیں'' ہے۔ ان کا تخلص ان کے استاد شہید نے اپنے نام کی مناسبت سے قتیل رکھا تھا[۳۵] مرزا ابوالحسن موالی کی جسمانی قوت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''ایں ہمہ قوت در دست و پاش بود کہ پائے اسپ ولایتی را اگر محکم می گرفت نمی گذاشت اگر ہزار بار سر خود بر سنگ می زند''[۳۶] محمد تقی میر کے بارے میں خود میر کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''می گفت کہ دو سال شغل ریختہ موقوف کردہ بودم دراں ایام قریب دو ہزار بیت فارسی صورت تدوین یافتہ''[۳۷]

والہ داغستانی کے بارے میں لکھا ہے کہ اپنی بنتِ عم خدیجہ سلطان سے عشق میں ناکامی کے بعد ہندوستان چلا آیا۔ میر شمس الدین فقیر نے اس قصہ عشق کو نظم کیا تھا اور اس مثنوی کا نام ''والہ وسلطان'' رکھا تھا[۳۸]۔ سودا کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ پہلے سلیمان قلی خان کے شاگرد ہوئے اور پھر بعد میں شاہ حاتم سے رجوع ہوئے۔ شاہ حاتم نے اپنے لوحِ دیوان کی پشت پر اپنے شاگردوں کے نام درج کر رکھے تھے اور ان ناموں میں سودا کا نام بھی شامل تھا[۳۹] سودا کے بارے میں جو رائے درج کی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی سودا سے ناخوش تھے۔ عقدِ ثریا میں سودا کو ''مردِ کم علم'' لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''الحق چنیں نامش در ہندوستان در ورِد زبانِ بازاریان و غزلیات دیوانش بہر اطراف وجوانب و ہر جاہل واُمی را برزبان باایں ہمہ شہرت کہ در ریختہ نصیبش بود۔ آخر آخر عنانِ شعر فارسی ہم سر بیدر درا بدرد آورد۔ اگرچہ ایں حرکت مناسب شانش نبود غزلہائے فارسی خود نیز کہ در لکھنؤ گفتہ داخلِ دیوان ریختہ بقید ردیف ساختہ وایں ایجادِ اوست''[۴۰] غرض کہ ''عقد ثریا'' فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہونے کے باوجود ایسی اہم معلومات کا حامل ہے کہ اسے اردو شاعری کی تاریخ میں نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔

شاعروں کے بارے میں بعض آراء قابل توجہ اور دلچسپ ہیں جن سے خود مصحفی کے مزاج کا اندازہ ہوتا ہے مثلاً میر محمد حسین کلیم کے بارے میں لکھا ہے کہ ''در زبانِ ریختہ تصنیفات جید دارد[۴۱] بیدل کے بارے میں لکھا ہے کہ ''الحق شخصے، پہلوانِ سخن بود''[۴۲] سلام اللہ خاں تسلیم کے بارے میں لکھا ہے کہ ''وضع خواندن شعرش بر گفتن غالب افتادہ''[۴۳] محتشم علی خاں حشمت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''برفضائل باطنی وجاہت ظاہرش زائد بود''[۴۴] فتوت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''زبان قد ماو درد آمیز را دوست نہ دارد''[۴۵] مکین کے بارے میں لکھا ہے کہ ''مزاجش بہ تحقیقِ لغت وصحت الفاظ ومتحضر داشتن عروض وقوافی بیشتر مصروف است وشعر بدرجۂ اوسط درست بستہ می گوید، البتہ شخصے بزرگ ومحقق است''[۴۶] اسی طرح محمد تقی میر کے بارے میں جو کچھ کہا ہے مصحفی سے پہلے کسی اور تذکرہ نویس نے اتنی صحیح اور جچی تلی رائے نہیں دی: ''درفنِ شعر ریختہ مردِ صاحب کمال است کہ مثلِ او از خاکِ ہند دیگرے سر برنیاوردہ۔ چرخ پیر را سالہائے دراز چرخ باید زد کہ ہمچو شخصے را بروئے کار آرد......واز بسکہ از ابنائے زمانہ کسے را مخاطب صحیح نمی پندارد، سخن بہر کس وناکس نمی کند۔ ازیں جہت اعزہ اورا کج خلق و برخود غلط وانصاف دشمن قرار می دہند''[۴۷]

مصحفی نے ''عقدِ ثریا'' کا سال اختتام ۱۱۹۹ھ تو دیا ہے لیکن یہ کہیں نہیں بتایا کہ اس تذکرہ کا آغاز کب ہوا تھا؟ داخلی شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس تذکرہ کا آغاز ۱۱۹۴ھ میں یا اس سے پہلے ہوچکا تھا مثلاً:

۱۔ شاہ حاتم کے ذیل میں مصحفی نے لکھا ہے کہ ان کا سال ولادت لفظ ''ظہور'' سے ۱۱۱۱ھ برآمد ہوتا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ان کی عمر ۸۳ سال ہے۔ گویا شاہ حاتم کے بارے میں ابتدائی حصہ ۱۱۱۱+۸۳=۱۱۹۴ھ میں لکھا اور آخری حصہ اور قطعہ تاریخ شاہ حاتم کی وفات کے فوراً بعد ۱۱۹۷ھ میں لکھا۔

۲۔ مرزا مظہر جانجاناں کا قطعہ تاریخ وفات ۱۱۹۵ھ میں لکھا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ مرزا مظہر کا ترجمہ بھی ۱۱۹۵ھ میں لکھا گیا۔

۳۔ میر قمرالدین منت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''از ایامے کہ بہ پورب رسیدہ''۔ منت ۱۱۹۱ھ میں لکھنؤ گئے[۴۸]۔ عبارت کے لہجے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کو گئے ہوئے ایک عرصہ ہوچکا تھا۔ گویا منت کا ترجمہ ۱۱۹۱ھ کے

بعد درج کیا گیا۔

۴۔ میر ۱۱۹۶ھ میں لکھنؤ گئے۔ ''عقدِ ثریا'' میں ان کے لکھنؤ جانے کا کوئی ذکر نہیں ہے، جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ میر کا ترجمہ انھوں نے ۱۱۹۶ھ سے پہلے درج کیا۔ تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں میر کے لکھنؤ جانے کا ذکر ملتا ہے......از چند سال کہ از شاہجہاں آباد بہ پورب رسیدہ [۴۹]

۵۔ سودا کا ذکر صیغہ ماضی میں کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ جب سودا کا ترجمہ لکھا گیا تو سودا وفات پا چکے تھے۔ سودا کی وفات ۱۱۹۵ھ میں ہوئی۔ گویا ان کا ترجمہ ۱۱۹۵ھ میں یا اس کے کچھ عرصے بعد درج ہوا۔

۶۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ یہ تذکرہ مرزا قتیل کی تحریک پر لکھنا شروع کیا اور چند شاعروں کے حالات ان سے دریافت کر کے قلمبند کیے۔ مرزا قتیل نجف خان کے لشکر کے ساتھ دہلی آئے اور نجف خان کی وفات (۸ رجمادی الآخر ۱۱۹۶ھ/ اپریل ۱۷۸۲ء) تک اس سے وابستہ رہے۔ مصحفی ۱۱۸۷ھ میں دہلی پہنچے اور تیس سال کی عمر یعنی ۱۱۹۰ھ تک فارسی نظم ونثر کی تعلیم حاصل کرتے رہے [۵۰] تعلیم کے بعد ہی مصحفی کے گھر پر مشاعرے کا آغاز ہوا جس میں مرزا قتیل ان کے ہاں مشاعرہ میں شریک ہوتے رہے اور ''باعث شعر فارسی خواندن در مجلس ریختہ گویاں گردید'' [۵۱]۔ اور مرزا قتیل کے زیر اثر مصحفی میں فارسی گوئی کا شوق پیدا ہوا: ''آتش خاموش ایں زبانم را چار و ناچار کار بزبان کشیدن افتاد۔ اکثر دراں روزہا باہم ہم طرح بودیم از یکدگر گوئے سبقت می ربودیم [۵۲] اور اسی زمانے میں قتیل نے انہیں فارسی گو شعرا کا تذکرہ لکھنے کی ترغیب دی۔ یہ ۱۱۹۴ھ ہوسکتا ہے۔ چند شاعروں کے حالات مصحفی نے قتیل سے دریافت کر کے اسی زمانے میں شاملِ تذکرہ کیے اور اسکے بعد دیگر شعرا کے حالات جمع کرتے اور لکھتے رہے مثلاً شاہ حاتم کے حالات ۱۱۹۴ھ میں لکھے اور ۱۱۹۷ھ میں وفاتِ حاتم کے فوراً بعد ان میں اضافے کیے۔ لطف علی بیگ آذر مولف ''آتشکدہ'' کے حالات بھی ۱۱۹۴ھ میں لکھے [۵۳]۔ مرزا مظہر جانجاناں کے حالات ۱۱۹۵ھ میں لکھے۔ سودا کے حالات، وفات کے بعد ۱۱۹۵ھ میں لکھے۔ یہ سلسلہ اسی طرح جاری رہا کہ ۱۱۹۸ھ میں مصحفی لکھنؤ چلے گئے۔ وہاں بہت سے شعرا کے حالات درج کیے اور ۱۱۹۹ھ میں لکھنؤ ہی میں اسے اختتام کو پہنچایا۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ بعض شعرا کے حالات تذکرہ مکمل کرنے کے بعد شامل کیے مثلاً پنڈت بدھا دھر فصیح شاگرد مرزا محمد حسن قتیل کے حالات بقول مصحفی ''در یک ہزار و دوصد و دوازدہ ہجری (۱۲۱۲ھ) داخلِ تذکرہ کردہ شد'' [۵۴] کرپا دیال کنور سین مضطر کے حالات ۱۲۱۳ھ میں شامل تذکرہ کیے [۵۵] خواجہ میر درد کے بارے میں لکھا ہے کہ چند سال ہوئے وفات پائی [۵۶] درد کا سال وفات ۱۱۹۹ھ ہے۔ گویا ان کا ترجمہ بھی تکمیل تذکرہ کے چند سال بعد شامل کیا یا اس پر نظر ثانی کی۔

''عقدِ ثریا'' ان تمام وجوہات کے پیشِ نظر ہماری ادبی تاریخ کا ایک اہم ماخذ ہے۔

(۲)

''عقدِ ثریا'' کی تکمیل کے بعد مصحفی تذکرۂ ہندی کی طرف متوجہ ہوئے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''از تصنیف دیوان فارسی و ہندی و تالیف تذکرۂ فارسی فراغت حاصل کردہ مہم تالیف تذکرۂ ہندی در پیش آمد'' [۵۷] گویا ۱۲۰۰ھ

میں انھوں نے تذکرۂ ہندی کا آغاز کیا۔ اس بات کی تصدیق بعض دوسرے داخلی شواہد سے بھی ہوتی ہے مثلاً:

ا۔ احقر [۵۸] اور خاکسار [۵۹] کے ذیل میں میر حسن کو "سلمہ اللہ تعالیٰ" لکھا ہے۔ گویا جب یہ عبارت لکھی گئی میر حسن زندہ تھے۔ میر حسن کا انتقال ۱۲۰۱ھ کے پہلے مہینے کے پہلے دس دنوں میں ہوا۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ میر حسن کا ترجمہ ۱۲۰۱ھ سے پہلے لکھا گیا جب وہ زندہ تھے۔ اس میں مثنوی سحر البیان کا ذکر بھی آیا ہے۔

۲۔ حاتم کے ذیل میں لکھا ہے کہ "سہ سال است کہ در شاہجہاں آباد گزشتہ" [۶۰]۔ شاہ حاتم کا سال وفات ۱۱۹۷ھ ہے۔ گویا ان کا حال بھی ۱۲۰۰ھ میں داخلِ تذکرہ کیا۔

۳۔ خواجہ میر درد کے ذیل میں لکھا ہے کہ "یک سال است کہ درد مہجوریش شفا یافتہ و بہ شافی علی الاخلاق واصل گشتہ" [۶۱]۔ درد کا سال وفات ۱۱۹۹ھ ہے۔ گویا درد کا حال بھی ۱۲۰۰ھ میں لکھا گیا۔

ان شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مصحفی نے یہ تذکرہ لکھنؤ آنے کے دو سال بعد ۱۲۰۰ھ میں شروع کیا اور جیسا کہ دو قطعاتِ تاریخ سے واضح ہے اس کا سال اختتام "یک ہزار و دو صد و نہ" ہجری [۶۲] ہے۔ "جلدِ بے نظیر" سے بھی اس کا سال ۱۲۰۹ھ برآمد ہوتا ہے [۶۳]

مطبوعہ تذکرۂ ہندی کی عبارتوں کے مطابق یہ بات درست ہے کہ مصحفی نے اس کا آغاز لکھنؤ میں ۱۲۰۰ھ میں کیا لیکن تذکرۂ ہندی نسخۂ ندوۃ العلماء لکھنؤ کی اشاعت [۶۴] کے بعد بعض ایسے نئے حقائق سامنے آتے ہیں جن سے پتا چلتا ہے کہ تذکرۂ ہندی کا آغاز بھی دہلی میں ہو چکا تھا مثلاً:

ا۔ نسخۂ ندوۃ العلماء لکھنؤ میں شاہ حاتم کے ذیل میں لکھا ہے اور جو بعد میں قلم زد کر دیا گیا کہ "با فقیر آشناست، حق تعالیٰ سلامتش دارد [۶۵] اس سے معلوم ہوا کہ جب یہ عبارت لکھی گئی اس وقت شاہ حاتم زندہ تھے۔ شاہ حاتم کی وفات ۱۱۹۷ھ میں ہوئی۔ مصحفی ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے۔ وفات حاتم کے وقت مصحفی دہلی میں تھے۔ گویا شاہ حاتم کے بارے میں یہ عبارت لکھنؤ آنے سے پہلے دہلی میں لکھی گئی۔

۲۔ اسی طرح میر درد کے ترجمے میں یہ الفاظ ملتے ہیں: خواجہ میر درد سلمہ اللہ پیش ازیں بہ سپاہی پیشگی با عز و امتیاز بسری می برد" [۶۶]۔ اس عبارت میں بھی "سلمہ اللہ" کے الفاظ بتا رہے ہیں کہ اس وقت خواجہ میر درد زندہ تھے۔ درد کی وفات ۱۱۹۹ھ میں ہوئی۔ مصحفی ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے۔ گویا یہ عبارت بھی قیام دہلی کے دوران ہی میں لکھی گئی۔

اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ تذکرہ ہندی کا آغاز بھی دہلی میں وفات حاتم ۱۱۹۷ھ سے پہلے ہو چکا تھا اور مصحفی "عقد ثریا" کے ساتھ ساتھ تذکرہ ہندی کے لیے بھی مواد جمع کر کے مسودہ خام تیار کرتے جا رہے تھے۔ جب وہ لکھنؤ پہنچے اور "عقد ثریا" پر نظر ثانی و اضافہ کر کے اسے صاف و ختم کیا تو اب ان کا ارادہ تذکرہ ہندی کو مکمل کرنے کا ہوا اور انھوں نے اسی مسودہ پر ۱۲۰۰ھ سے کام شروع کیا۔ جیسے جیسے مواد ملتا رہا اور حالات اجازت دیتے رہے وہ اس مسودہ میں اضافے کرتے رہے لیکن پوری طرح یہ موقع اس وقت میسر آیا جب وہ شہزادہ سلیمان شکوہ کے ملازم ہوئے اور انعام و اکرام سے نوازے گئے۔ مصحفی نے اس تذکرہ کے خاتمے میں لکھا ہے۔ "اکنوں کہ بہ رہبری بخت سعید در حضورِ پر نور مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر ادام اللہ اقبالہ بار یافتہ ہمیشہ مورد گوناگوں مہربانی آں مہر سپہر خلافت و جہانداری می باشد فرصت را غنیمت شمردہ مسودہ محسوس تذکرہ را کہ از چند سال بہ طاقِ نسیاں افتادہ بود صاف نمودہ و درست ساختہ احوال اکثرے درو بہ شرح و بسط مسطور است و احوال بعضے از متقدمین کہ کما ینبغی آگاہی بر اوقات آنہا

حاصل شود لطورِ بیاضِ سست تحریر یافتہ'' [۶۷] تذکرۂ ہندی گویاں کو ۱۲۰۹ھ میں مکمل کر کے شہزادہ سلیمان شکوہ کی خدمت میں اس امید میں پیش کیا کہ ''بنظر قبول آں والا جناب در آمدہ مقبول دلہا گردد'' [۶۸]۔ اس وقت تک شہزادے اور مصحفی کے تعلقات خوشگوار تھے اور انشا سے معرکے کا آغاز نہیں ہوا تھا۔

اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ تذکرہ ہندی کا آغاز کم وبیش عقد ثریا کے ساتھ ہی ۱۱۹۴ھ میں دہلی میں ہوا۔ اس کے بعد لکھنؤ میں میر خلیق کے تقاضے پر (اما بتکلیف میر مستحسن خلیق خلف میر حسن.....طوعاً و کرہاً قدم بریں بادیہ پر خار گذاشت)[۶۹] ۱۲۰۰ھ میں اس کام کو دوبارہ شروع کیا۔ کئی سال تک اس مسودہ میں اضافے اور مختلف معاصر شعرا کے تراجم شامل کرتے رہے اور کم وبیش مسودہ کو مکمل کر لیا لیکن ابھی اسے صاف و درست کرنے کی ضرورت تھی جس کے لیے انھیں وقت نہیں ملا۔ جب وہ شہزادہ سلیمان شکوہ کی ملازمت میں آئے تو اتنی فراغت میسر آئی کہ اس پر نظر ثانی کر کے صاف کریں۔ ۱۲۰۹ھ میں مصحفی نے اسے مکمل کر لیا اور دو قطعات تاریخ بھی کہے جن سے ۱۲۰۹ھ بر آمد ہوتے ہیں۔

پہلے مسودہ (نسخہ ندوۃ العلماء) میں ۱۹۶ شعرا و شاعرات (۱۹۱ شاعر اور ۵ شاعرات) کے تراجم شامل تھے [۷۰]۔ نظر ثانی شدہ وآخری مسودہ میں مصحفی نے میر سلیم سلیم، میر سجاد سجاد اور شیخ شرف الدین شرف کے تراجم نکال دیے اور ۱۹۳ شعرا و شاعرات (۱۸۸ شعرا اور ۵ شاعرات) کے ساتھ اسے مکمل کر دیا۔ عقد ثریا کی طرح یہ تذکرہ بھی فارسی زبان میں لکھا گیا ہے اور اس میں حروف تہجی کے اعتبار سے دور محمد شاہ سے لے کر شاہ عالم کے زمانے تک کے شعرا و شاعرات کو شامل تذکرہ کیا ہے [۷۱] اور ان شعرا میں بھی زیادہ تر معاصر شعرا کا ذکر شامل ہے۔ ''تذکرۂ ہندی'' ہی اس کا اصل نام ہے [۷۲] اور یہ صرف اردو گو شعرا کا تذکرہ ہے۔

''تذکرۂ ہندی'' کے مآخذ میں تذکرہ میر حسن [۷۳] اور مخزنِ نکات از قائم چاند پوری [۷۴] شامل ہیں۔ ''عقد ثریا'' کے حوالے بھی کم از کم چھ جگہ [۷۵] دیے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ بقا اللہ کے ذیل میں تذکرہ ریختہ گویاں از گردیزی [۷۶] اور قدرت اللہ قاسم [۷۷] کے تذکروں کا بھی ذکر آیا ہے۔ اکثر حالات وہ ہیں جن کے وہ عینی شاہد ہیں یا انھوں نے خود اپنے معاصرین سے دریافت کیے ہیں۔ اس طرح یہ تذکرہ معاصر شعرا کے تعلق سے ایک ایسے شاعر کے قلم سے نکلا ہے جو اس دور میں نہ صرف مسلم الثبوت استاد کی حیثیت رکھتا ہے بلکہ جو اپنے دور کی ہر قابلِ ذکر ادبی محفل اور مشاعروں، مطارحوں میں شریک ہوا ہے اور جس کے بیشتر معاصر شعرا سے مراسم ہیں۔ تذکرۂ ہندی اس لیے بھی اردو شعرا کا ایک اہم تذکرہ ہے۔

اس تذکرہ سے نہ صرف مصحفی کے حالات زندگی سامنے آتے ہیں بلکہ بہت سی ایسی باتیں بھی محفوظ ہو گئی ہیں کہ اگر مصحفی انھیں نہ لکھتے تو وہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ان کہی رہ جاتیں مثلاً درج ذیل معلومات تذکرۂ ہندی ہی سے سامنے آئی ہیں:۔

۱۔ شاہ حاتم کے ترجمے میں لکھتے ہیں کہ ''روزے پیشِ فقیر نقل می کرد کہ در سنِ دوئم فردوس آرام گاہ دیوان ولی در شاہجہاں آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ با دو سہ کس کہ مراد از ناجی و مضمون و آبرو باشد بنائے شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد'' [۷۸]

۲۔ ''ہر دو سہ ورق بطریق فہرست بر پشت سرلوح دیوان خود نوشتہ چسپیدہ تا معلوم کساں گردد کہ حاتم ایں

قدر شاگرد داشت و دراں جملہ اسمِ مرزا رفیع سودا ہم...... مسطور است والحق دروغ نیست“ [۷۹]

۳۔ یقین کے ذیل میں لکھتے ہیں ”در دورہ ایہام گویان اول کسے کہ ریختہ راشستہ ورفتہ گفتہ ایں جوان بود۔ بعد ازاں تتبعش بدیگراں رسید“ [۸۰]

۴۔ میر عبدالحی تاباں کے بارے میں لکھتے ہیں ”تصویرِ آں آفتِ جاں در چاندنی چوک بر دوکان پارچہ فروش کہ مرقع تصاویر گوناگوں داشت بملاحظہ رسیدہ والحق کہ از دیدن آں معنی عین الیقین بمشاہدہ افتادہ [۸۱]

۵۔ مرزا مظہر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”در ابتدائے شوق شعر کہ ہنوز از میر و میرزا وغیرہ کسے در عرصہ نیامدہ بود در دورِ ایہام گویاں اول کسے کہ شعرِ ریختہ بہ تتبع فارسی گفتہ اوست..... فی الحقیقت نقاشِ اول زبانِ ریختہ باین و تیرہ باعتقادِ فقیر مرزا است“ [۸۲]

۶۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی تذکرۂ ہندی کے مکمل ہونے تک ”دو دیوان فارسی یکے در جواب مولانا نظیری نیشاپوری و یکے بطورِ خود، سہ دیوانِ ہندی و دو تذکرۂ فارسی و ہندی و یک جزو شاہنامہ تا نسب نامہ حضرت شاہ عالم بہادر و یک دیوان ہندی کہ در شاہجہاں آباد گفتہ معہ مسودہ دیوان فارسی اول کہ زباں آں بطور جلال اسیر و ناصر علی بود، بہ دُزدی رفتہ میخواست“ [۸۳]

تذکرۂ ہندی کے سال تالیف کے دو قطعات تاریخ کے علاوہ تین قطعاتِ وفات: میر حسن شاعرِ شیریں زباں تاریخ یافت (۱۲۰۱ھ)، وفات میرزا رفیع سودا۔ سودا کجا و آں سخن دلفریب او (۱۱۹۵ھ) اور میر قمر الدین منت۔ منت کجا و زمزمہ شاعری او (۱۲۰۷ھ) بھی درج ہیں۔ ان کے علاوہ کئی شاعروں مثلاً ولی اللہ محب، عنایت اللہ حجام کی تاریخ وفات کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ اسی طرح بہت سے واقعات ایسے ہیں جن کے یا تو سنین دیے گئے ہیں یا ایسے اشارے کیے گئے ہیں جن سے ان کے زمانے کا تعین کیا جاسکتا ہے مثلاً مصحفی کا آنولہ سے لکھنؤ آنے کا زمانہ یا لکھنؤ سے دہلی جانے کا زمانہ اور اسی طرح دہلی سے دوبارہ لکھنؤ جانے کا زمانہ۔ مصحفی کے اس تذکرے سے بعض ایسی باتیں بھی سامنے آتی ہیں جن سے ان کی زندگی کے حالات مرتب کرنے میں مدد ملتی ہے مثلاً نواب محمد یار خاں امیر، مرزا سلیمان شکوہ، لالہ کانجی مل صبا، قائم چاند پوری اور خود مصحفی کے اپنے ترجمے کے علاوہ مختلف شعرا کے تراجم سے بکھرے ہوئے ریزوں کو جمع کر کے صورت گری کی جاسکتی ہے۔ تذکرۂ ہندی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۹۸ھ میں جب وہ لکھنؤ آئے تو جس مشاعرہ میں وہ پہلی بار شریک ہوئے وہ مرزا ضیا قلی آشفتہ کا مشاعرہ تھا [۸۴]۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میاں عسکری نالاں اُن کے پہلے شاگرد تھے۔ [۸۵] اس تذکرہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ آنولہ میں ان کی ملاقات کن کن شاعروں سے ہوئی۔ ٹانڈہ میں کون سے شاعر نواب امیر کے ہاں صیغہ شاعری میں ملازم تھے اور یہ بھی کہ بچپن اور زمانہ مکتب نشینی میں امروہہ میں کن کن شاعروں سے ان کی ملاقات ہوئی۔

مصحفی نے بہت سے واقعات کی نشاندہی بھی اپنے تذکرے میں کردی ہے مثلاً میر اکبر علی اختر کو شاگردیٔ جرأت اختیار کرنے کا مشورہ [۸۶] میر سوز کے بیٹے میر مہدی داغ کا بازاری عورت سے عشق اور تاب جدائی نہ لاکر وفات پاجانے کا واقعہ [۸۷]، آفتاب رائے رسوا کی شوریدہ سری کے واقعات [۸۸] نواب شجاع الدولہ کا ملاقات کے وقت جلتے سکّے سے اشرف علی خاں فغاں کا ہاتھ جلا دینا [۸۹] مہلت و محشر کا مناظرہ اور دریائے گومتی میں تلوار کی جنگ سے مہلت کی ہلاکت اور بعد میں محشر کے قتل کیے جانے کا واقعہ [۹۰] یقین کے والد کا یقین کو قتل کرنے کا واقعہ،

ضمناً اس تذکرہ میں اختصار کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔ تذکرہ کے مطالعہ سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ ان میں احساسِ افتخار بہت تھا مثلاً میر حسن کے حوالے سے یہ لکھا ہے کہ جب انھوں نے اپنے بیٹے میر خلیق کو شاگردی کے لیے میرے پاس بھیجا تو کہا کہ "ایشاں (مصحفی) دریں فن نظیر ندارد" [۹۱] یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے دشمن کو معاف نہیں کرتے تھے اور وہ باتیں جو انھوں نے جرأت کے تعلق سے یا حقیقت، سبقت، رقت، سودا، ماہر کے بارے میں لکھی ہیں ان میں مصحفی کی ناراضی شامل ہے۔

مصحفی عام طور پر رائے دینے میں سچائی کا دامن نہیں چھوڑتے اور بے باکی کے ساتھ اظہار کر دیتے ہیں مثلاً اختر کے سلسلے میں لکھا ہے کہ "چیزے شکستہ بستہ خود را برائے اصلاح اکثری آورد" [۹۲] بقا اللہ بقا کے بارے میں لکھا ہے کہ "ہر چہ می گوید بسیار بتلاش وعلوی گو یدا اما در گفتن غزل بطی است" [۹۳] میر خلیق کے بارے میں لکھا ہے کہ "اگر زمانہ فرصت خواہد داد خوب خواہد گفت" [۹۴] رنگین کے بارے میں لکھا ہے کہ "ہر چند چنداں بہرہ از علم ندارد اما ذکاوت طبعش بر صاحب علماں غالب" [۹۵] رند کے بارے میں لکھا ہے کہ "اگر چہ شخصِ جاہل بود اما سلیقہ صحبت شعرا او را ہم بہ عرصہ قلیل بہ مرتبہ والائے شاعری رسانیدہ...... مخرج زبان ہم درست نہ داشت" [۹۶] فدوی لاہوری کے بارے میں لکھا ہے کہ "در گفتن قطعہ طویل در ہر غزل ید طولیٰ داشت و نازش شاعری او اکثر بر ہمیں بود" [۹۷] محمد حسین کلیم کے بارے میں لکھا ہے کہ "محمد قائم تعریفش در تذکرۂ خویش بہ مبالغہ نوشتہ" [۹۸] اسی طرح شاہ حاتم، مظہر، یقین اور میر کے بارے میں جچی تلی رائیں دی ہیں جن کا حوالہ اوپر آ چکا ہے۔ مصحفی علم کی اہمیت کے قائل تھے، اسی لیے جو شعرا صاحبِ علم نہ تھے ان کے بارے میں وہ کھل کر یہ بات لکھ دیتے ہیں مثلاً عنایت اللہ مشتاق کے ذیل میں لکھا ہے کہ "چنداں بہرہ از علم ندارد" [۹۹] اپنے شاگرد مضطر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "از بے اطلاعی طرز شعر محاورہ زبان نا بجا راست" [۱۰۰] شیخ ظہور اللہ نوا کے بارے میں لکھا ہے کہ "طرز نظم قصیدہ اش بہ سبب اندراج لغات عربی و فارسی از بنائے زمان جدا است" [۱۰۱] میر حیدر علی حیران کی شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "اکثر در مشاعرہ بہ ہنگام خواندن عذر کم مناسبتی طبع بہ شعر علی روس الاشہاد کردہ والحق دروغ نہ باشد" [۱۰۲] مصحفی ایک ایسے تنقیدی شعور کے مالک تھے کہ جس کی وجہ سے ان کے تذکرے خاص تاریخی اہمیت کے حامل ہو گئے ہیں۔

مصحفی کے اس تذکرہ سے یہ بات بھی واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ وہ ایہام کو ناپسند کرتے تھے۔ اکبر کے ذیل میں لکھا ہے کہ "اما فقیر اشعار ایہام را دوست نمی دارد" [۱۰۳] شاعری کے سلسلے میں، جیسا کہ اس تذکرے سے معلوم ہوتا ہے کہ، ان کا نقطہ نظر یہ تھا کہ "ایں فن شعر بے تعلقی بسیاری خواہد" [۱۰۴] اور یہ ایک ایسی آفاقی سچائی ہے کہ جب تک ادب و شعر کا رواج باقی ہے یہ بات ہمیشہ درست رہے گی۔ مصحفی کے تذکرہ سے یہ بات بھی معلوم ہوتی ہے کہ جب دلی اجڑی اور لکھنؤ آباد ہوا تو اہل دہلی وہاں بڑی عزت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے...... "دراں زمانہ با طراف و اکناف شاہجہاں آباد مردم شاہجہاں آباد را عزت بیشتر بود خصوصاً کسے کہ قابل و دانا باشد" [۱۰۵] اس تذکرے سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ اس زمانے میں اردو شاعری کا رواج عام ہو چکا تھا اور فارسی کا رواج کم ہو گیا تھا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "بہ مقتضائے رواج زمانہ آخر کار خود را مصروف بہ ریختہ گوئی داشتہ برائے اینکہ رواج شعر فارسی در ہندوستان بہ نسبت ریختہ کم است و ریختہ فی زماننا بپایہ اعلیٰ فارسی رسیدہ" [۱۰۶] مصحفی نے اس تذکرہ میں اردو کا لفظ زبان اردو کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔ محمد امان نثار کے ذیل میں لکھا ہے کہ "ادائے زبان اردو چنانچہ باید از زبان ندرت بیانش می

شود'' [۱۰۷]

مصحفی جن لوگوں سے ملے یا جن لوگوں کو انھوں نے دیکھا ان کے بارے میں بتا دیتے ہیں کہ ''فقیر او را در مشاعرہ ہائے لکھنؤ دیدہ'' [۱۰۸] اور جن لوگوں کو نہیں دیکھا ان کے ذکر میں عام طور پر لکھ دیتے ہیں کہ ''بندہ او را ندیدہ'' [۱۰۹] اگر دوستی یا تعلق کی وجہ سے کسی شاعر کا ترجمہ شاملِ تذکرہ کیا ہے تو اس کا بھی اظہار کر دیتے ہیں مثلاً محمد رضائی شکوہ کے ترجمے سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا قتیل کے کہنے سے انھیں شامل کیا ہے۔ طالب حسین خان طالب کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''چوں بہ فقیر ہم با عتقادِ تمام پیش می آید چند شعرش کہ بہمرسیدہ می نویسد'' [۱۱۰] تذکرہ میں اس بات کا، التزام کے ساتھ، حوالہ دیتے ہیں کہ یہ شخص ان کا شاگرد ہے اور اکثر یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ کس کا شاگرد ہے۔

''تذکرہ ہندی'' کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مصحفی ''حالات'' سے زیادہ ''رائے'' پر زور دیتے ہیں۔ اکثر ان شعرا کے ذیل میں تفصیل سے کام لیتے ہیں جن سے وہ زیادہ واقف ہیں مثلاً شاہ حاتم، میر حسن، قائم چاند پوری، امیر، تسلی، صب، رنگین، خلیق، منتظر وغیرہ۔ ان کی رائے میں اکثر توازن محسوس ہوتا ہے۔ ان کی تحریر میں نہ میر کے تذکرہ کی سی تندی ہے اور نہ میر حسن کی سی مدحت۔ ان کا اندازِ بیان بھی رنگین نہیں ہے بلکہ آج کی تنقیدی زبان میں اسے ''سادہ'' کہا جا سکتا ہے۔ اس تذکرے کے مطالعہ سے اس دور کے ماحول اور تہذیبی فضا کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور ان بہت سے مشاعروں اور مطارحوں کا پتا چلتا ہے جن میں خود مصحفی نے شرکت کی۔

تذکرۂ ہندی میں بعض غلط معلومات بھی شامل ہوگئی ہیں مثلاً جوشش کا نام محمد عابد بتایا ہے حالانکہ محمد عابد دل تھے اور جوشش کا نام محمد روشن تھا۔ اس غلطی کو مصحفی نے اپنے آخری تذکرہ ''ریاض الفصحا'' میں درست کر کے جوشش کا ترجمہ دوبارہ شامل کیا ہے اور اس میں جوشش کا نام محمد روشن ہی لکھا ہے [۱۱۱] اور محمد عابد دل کا ترجمہ الگ سے درج ہے [۱۱۲]۔ فدوی کے بارے میں سودا کی ہجو سے متاثر ہو کر اسے ''بقالِ بچہ'' لکھا ہے جس کی تصدیق کسی اور معاصر تذکرہ یا شہادت سے نہیں ہوتی۔ طبقاتِ سخن میں مبتلا [۱۱۳] نے، جن سے فدوی کے دوستانہ مراسم تھے انھیں مغل بتایا ہے اور مراد آباد میں وفات پانے کے بجائے بریلی میں قتل کیے جانے کا ذکر کیا ہے اور یہی درست ہے۔

(۳)

''ریاض الفصحا'' مصحفی کا تیسرا تذکرہ ہے۔ عقدِ ثریا اور تذکرۂ ہندی کی طرح یہ بھی فارسی زبان میں لکھا اور حروفِ تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا گیا ہے۔ ریاض الفصحا بنیادی طور پر تو اردو شاعروں کا تذکرہ ہے لیکن مصحفی نے ان فارسی و اردو شعرا کو بھی شامل کر لیا ہے جن کے حالات یا کلام عقدِ ثریا اور تذکرہ ہندی کی تکمیل کے وقت دستیاب نہ ہو سکے تھے جیسے میر سجاد کا ذکر مطبوعہ تذکرہ ہندی میں نہیں ہے۔ مصحفی نے، جیسا کہ تذکرۂ ہندی کے اس مسودۂ اول سے معلوم ہوتا ہے جو اب ''تذکرۂ الشعراء'' [۱۱۴] کے نام سے شائع ہو چکا ہے، سجاد کے حالات تو لکھے تھے لیکن کلام دستیاب نہ ہونے کے باعث، تذکرۂ ہندی کو آخری صورت دیتے وقت، خارج کر دیا تھا اور جب بعد میں ان کا کلام دستیاب ہوا تو ریاض الفصحاء میں ۱۳۴ اشعار کے ساتھ ان کا ترجمہ شامل کر دیا۔ یہی صورت ان چند فارسی گو شعرا کے ساتھ ہے جو ''عقدِ ثریا'' کے وقت کلام و حالات نہ ملنے یا ناواقفیت کی بناء پر درج نہ ہو سکے تھے۔ اس طرح دیکھا جائے

تو ایک طرح سے ریاض الفصحا عقدِ ثریا اور تذکرہ ہندی کا تکملہ بھی ہے۔ عقدِ ثریا میں، جیسا کہ پہلے آ چکا ہے، عہد محمد شاہ سے عہد شاہ عالم تک کے فارسی گو شعرا اور تذکرہ ہندی میں اسی دور کے اردو گو شعرا کو شامل تذکرہ کیا ہے۔ ریاض الفصحا میں مصحفی نے جہاں اس دور کے چند اُن شعرا کو شامل کیا ہے جو کسی وجہ سے شامل نہ ہو سکے تھے وہاں اپنے معاصرین اور نئی نسل کے شعرا کو خاص طور پر موضوع تذکرہ بنایا ہے۔ ریاض الفصحا کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ پہلے دو تذکروں کی تکمیل کے باوجود مصحفی اس تمام عرصے میں مختلف شعرا کے حالات و کلام جمع کرتے رہے اور پھر ۱۲۲۱ھ میں ریاض الفصحا کا آغاز کیا۔ ۱۲۲۱ھ کا سال مصحفی کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ شاہ عالم بادشاہ کی وفات کا سال ہے اور ان کے پہلے دونوں تذکرے عہد شاہ عالم تک کے دور کا احاطہ کرتے ہیں۔ مصحفی نے اپنے کام کو وسعت دینے اور عہد شاہ عالم کے بعد کے شعرا کو شامل کرنے کے لیے ایک نئے تذکرے کی بنیاد ڈالی جس میں ان تمام قابلِ ذکر نئے شعرا اور معاصرین کو بھی شامل کیا جن کی تخلیقی صلاحیتیں ان دو تذکروں کے بعد بروئے کار آئی تھیں۔ اس وقت تک لکھنؤ میں ایک ایسی نسل جوان ہو چکی تھی جن کے والدین تو شاہجہاں آباد، بہار، پنجاب اور صوبہ متحدہ و آگرہ وغیرہ کے علاقوں سے آ کر اودھ میں آباد ہوئے تھے لیکن کم و بیش ان سب کی پیدائش و نشو و نما لکھنؤ و فیض آباد میں ہوئی تھی او رنئی نسل کے یہ شعرا اپنے باپ دادا کے وطن سے بے تعلق ہو کر تہذیبی و معاشرتی سطح پر اب پوری طرح لکھنؤ سے تعلق رکھتے تھے۔ یہی ان کا اصل وطن تھا اور وہ اسی تہذیب کے پروردہ اور اسی کے ترجمان و نمائندہ تھے۔ نئی نسل کے شعرا کے خدوخال نمایاں کرنے کے لیے مصحفی نے ریاض الفصحا میں اکثر و بیشتر ان کی عمریں بھی لکھی ہیں اور ان کے استاد کا نام بھی دیا ہے۔ اس وقت آتش ۲۹ سال کے تھے اور پہلی بار کسی تذکرہ میں ان کا ذکر آیا تھا۔ ناسخ ۳۷ سال کے تھے اور نئی نسل کے شعرا میں ان کے شاگردوں کی خاصی تعداد تھی۔ مصحفی نے جن نوجوان شعرا کو شامل کیا ہے اور جن میں ۷۰ کے قریب ان کے اپنے شاگرد ہیں، ان میں سے اکثر کی عمر ۱۹ اور ۳۰ سال کے درمیان ہے۔ بیشتر شاعروں کے ذکر میں عمر کو ظاہر کرنے کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ لکھنؤ کی اس نئی نسل کو نمایاں کرنا چاہتے تھے جو اب تخلیقی سطح پر لکھنؤ میں دادِ سخن دے رہی تھی۔ سبب تالیف بتاتے ہوئے مصحفی نے لکھا ہے کہ ''سبب بریں تالیف کثرت موزونانِ دیار لکھنؤ کہ بالفعل آبادی شاہجہاں آباد بپاسنگ او نمی رسد، شد'' [۱۱۵]۔ ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ''سبب تالیف جلد آن است کہ روزے نظر بر کثرتِ موزوں طبعانِ حال کردہ بخاطر گزرانیدم کہ اگر یک تذکرہ تالیف نمائی انسب کہ اسامی ایں گروہ نیز حروف تہجی راو فاکند ایں بگفتم وکمیت قلم را در عرصۂ تحریر احوال و اشعار شعرا جولاں دادم'' [۱۱۶] تالیف ریاض الفصحا کی اصل وجہ یہی تھی اور دوسری وجہ کہ ''آنانکہ در تذکرۂ ہندی و فارسی من نیستند آں ہر دو فریق را در جلد ثانی در آوردم تا جامع جمیع اسما باشد'' [۱۱۷] ذیلی حیثیت رکھتی ہے۔

اپنے پہلے دونوں تذکروں کے تعلق سے مصحفی کے لیے ۱۲۲۱ھ کی بڑی اہمیت تھی اور اسی وجہ سے مصحفی نے ریاض الفصحا کا آغاز اسی سال کیا۔ جیسے عقد ثریا مرزا قتیل کی اور تذکرہ ہندی میر خلیق کی تحریک پر لکھا گیا تھا اسی طرح ریاض الفصحا لالہ چنی لال حریف کی تحریک پر لکھا گیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''ایں تذکرہ لالہ چنی لال حریف کہ آغازش بہ تکلیف مومی الیہ بود، چنیں یافتہ'' [۱۱۸]

صد شکر کہ ایں ذخیرۂ اہلِ سخن — شد انجمن سپہر را رشک افزا
از خامۂ فکرِ خود بر آوردہ حریف — سالِ تاریخ او ''ریاض الفصحا'' [۱۱۹]

ریاض الفصحا سے ۱۲۲۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۲۲۱ھ سال آغاز ہے اور ۱۲۳۶ھ تکمیل تذکرہ کا سال ہے جو مصحفی کے قطعہ تاریخ کے آخری مصرع ''یادگارِ خامہ جادو رقم'' سے برآمد ہوتا ہے [۱۲۰] تذکرہ کے مطالعہ سے اس بات کا ثبوت بھی ملتا ہے کہ حالات و کلام جمع کرنے کا کام مسلسل جاری رہا مثلاً

۱۔ زخمی کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''عمرش قریب بہ چہل رسیدہ شاگرد مرزا قتیل مرحوم شدہ می گویند'' [۱۲۱] قتیل کی وفات ۲۳ ربیع الاول ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۸۸ء کو ہوئی۔ گویا یہ عبارت ۱۲۳۳ھ کے بعد لکھی گئی۔

۲۔ سید کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''کلامِ خود را از نظر مرزا قتیل گذرانیدہ و میگذرانند'' [۱۲۲] اس جملے سے یہ بات سامنے آئی کہ قتیل اس وقت زندہ تھے۔ گویا یہ عبارت ۱۲۳۳ھ سے پہلے لکھی گئی۔

۳۔ صادق کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''بہ شاگردی قلندر بخش جرأت امتیاز دارد و در رویہ شعر گفتن اش بعد او بخوبی می آرد'' [۱۲۳] گویا یہ عبارت وفاتِ جرأت (۱۲۲۴ھ) کے بعد لکھی گئی۔

۴۔ طپاں کے ترجمہ میں لکھا ہے کہ ''در ۱۲۲۸ھ از موطن خود.......وارد لکھنؤ گردیدہ......و در مدت ہفت سال زبان فارسی و ہندی را بلد شدہ'' [۱۲۴] اور یہ بھی لکھا کہ ''عمرش بست و پنج خواہد بود''۔ گویا طپاں کا حال ۱۲۲۸+۷=۱۲۳۵ھ میں یا اس کے بعد قلمبند کیا۔

۵۔ طالب کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''درحین حیاتش شاگرد جرأت بودہ'' [۱۲۵] گویا یہ ترجمہ وفات جرأت ۱۲۲۴ھ کے بعد لکھا گیا۔

۶۔ مسرور کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''حسب اتفاق در ۱۲۲۰ھ رجوع بہ فقیر آوردہ حالا کہ مشق او بہ دوازدہ سال رسیدہ'' [۱۲۶]

۷۔ ناسخ کی عمر ۳۷ سال بتائی ہے ''عمرش سی و ہفت سالہ است'' [۱۲۷] ناسخ کا سال پیدائش ۱۱۸۶ھ ہے گویا یہ ترجمہ بھی ۱۱۸۶+۳۷=۱۲۲۳ھ میں لکھا گیا۔

ان شواہد سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ۱۲۲۱ھ سے ۱۲۳۶ھ تک مصحفی ریاض الفصحا پر مسلسل کام کرتے رہے۔

تذکرہ ریاض الفصحا میں شعرا کی تعداد ۳۲۱ ہے جن میں ۳۵ فارسی گو ہیں۔ ۱۱۲ ایسے شاعر ہیں جو فارسی و اردو دونوں زبانوں میں شاعری کرتے ہیں اور باقی اردو شعرا ہیں۔ ایسے شعرا کی تعداد ۹۵ ہے جن کے حالات نہیں لکھے صرف نام یا تخلص لکھ دیا ہے یا خبر ندارم کے الفاظ لکھ کر ایک آدھ یا چند شعر درج کردیے ہیں۔ بعض شاعر ایسے ہیں جن کا ذکر تذکرۂ ہندی میں آیا ہے لیکن ''ریاض الفصحا'' میں دوبارہ شامل کردیا ہے مثلاً میر سعادت علی تسکین، جن کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''دو شعر ایشاں حسب اتفاق در تذکرۂ ہندی اول بقلم آمدہ بودند و آں روز باایں قدر نشو و نمائی داشت حالا کہ صاحب دیوان شدہ'' [۱۲۸] اور پھر ان کے دیوان سے ۱۵۵ اشعار کا انتخاب شامل کیا ہے۔ تذکرۂ ہندی کی بعض غلطیاں بھی ریاض الفصحا میں درست کردی گئی ہیں مثلاً محمد روشن جوشش اور محمد عابد دل کے تراجم صحیح صورت میں اس تذکرہ میں شامل کیے گئے ہیں۔ اس تذکرہ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ مصحفی نے اکثر و بیشتر شعرا کی عمریں بھی لکھی ہیں جن سے ان کے زمانے کا تعین کیا جاسکتا ہے۔ اس تذکرہ میں سنین کے حوالے پچھلے دونوں تذکروں سے زیادہ آئے

ہیں۔ بعض شعرا کے سال وفات وولادت بھی دیے گئے ہیں مثلاً حکیم شفائی خان ارشد کا سال وفات ۱۲۳۰ھ دیا ہے اور ان کا قطعہ تاریخ وفات بھی کہا ہے[۱۲۹] ایک قطعہ تاریخ فخر الدین احمد خان عرف مرزا جعفر (م ۱۲۳۰ھ) کا بھی قلمبند کیا ہے[۱۳۰] میر جعفر علی فصیح کا سال ولادت ۱۱۹۸ھ دیا ہے[۱۳۱] حافظ غلام محمد خان آزاد کا سال وفات ۱۲۰۸ھ، حافظ غلام نبی خان مختار کا سال شہادت ۱۱۹۷ھ اور میرزا محمد ناصر شاگرد آتش کا سال شہادت ۱۲۳۰ھ دیا ہے[۱۳۲] بعض ایسے اشارے بھی کیے ہیں جن سے اس دور کے تاریخی واقعات کے حوالے سے سال وفات کا تعین کیا جا سکتا ہے مثلاً میر محب علی مفلس کے ذیل میں لکھا ہے کہ "چہار سال می شوند کہ ازیں جہاں درگزشت"[۱۳۳]

اس تذکرہ کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مصحفی موزونی طبع کے ساتھ ساتھ حصولِ علم وفن کو بھی خاص اہمیت دیتے تھے۔ تائب کو اس وقت شاگردی میں قبول کیا جب اس نے ضروری علم حاصل کر لیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "ایما بہ تحصیل علم کردہ بود"[۱۳۴] حاجب کے ذیل میں لکھا ہے کہ "باوصفِ کم علمی در گفتن قصائد ومقطعات ید طولی داشت"[۱۳۵] راحم کے ذکر میں لکھا ہے کہ "از سر رشتۂ شعر وشاعری چنداں واقف نیست"[۱۳۶] زور کے بارے میں لکھا ہے کہ "باوصفِ بے علمی انچہ موزوں می کند دریافت نظمش خلل بسیار کم یافتہ می شود"[۱۳۷]

ریاض الفصحی میں مصحفی نے اپنے شاگردوں مثلاً آتش، اخگر، حریف، حباب، ذوق، رعنا، زیبا، زلال، ساماں، سپند، شمیم، شاداں، شکیب، شعور، طپاں، ظہور، ظریف، غافل، مسرور، نظر، ہوس وغیرہ کو خاص اہمیت دی ہے۔ ان کے بارے میں نہ صرف ضروری معلومات فراہم کی ہیں بلکہ انتخاب کلام بھی زیادہ دیا ہے۔ اس تذکرے کے ذریعے وہ اپنے شاگردوں کو نمایاں کرتے ہیں۔

عقدِ ثریا میں مصحفی نے مختلف تذکروں کے حوالے دیے ہیں جن سے مآخذ کا پتا چلتا ہے لیکن ریاض الفصحی میں یہ حوالے بہت کم ہیں۔ موہن لال انیس کے ذیل میں ان کے تذکرے "انیس الاحبا" کا حوالہ ملتا ہے[۱۳۸] کئی جگہ ان کے اپنے تذکروں عقدِ ثریا اور تذکرۂ ہندی کے حوالے آئے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس تذکرہ کی تالیف میں انھیں دوسرے مآخذ کی ضرورت اس لیے نہیں پڑی کہ یہ زیادہ تر معاصر شعرا کا تذکرہ ہے اور اس کا مواد انھوں نے براہ راست اپنے مشاہدے اور تجربے سے حاصل کیا ہے۔ اس میں بیشتر شعرا وہ ہیں جو مصحفی کے عہد میں زندہ تھے اور مصحفی ان کے بارے میں بہت کچھ جانتے تھے۔

ریاض الفصحا کا عام طور پر ایک مقررہ ڈھنگ ہے مثلاً مصحفی عام طور پر یہ بتاتے ہیں کہ یہ شاعر کس کا شاگرد ہے۔ اس کی عمر کیا ہے۔ اس کا کلام کیسا ہے اور اگر کوئی قابل ذکر دلچسپ بات ہوتی ہے تو وہ بھی شامل کر دیتے ہیں۔ آخر میں انتخاب کلام دے کر شاعر سے متعارف کرا دیتے ہیں تاکہ پڑھنے والا ذرا سے تعارف کے بعد انتخاب کلام پڑھ کر اس کی شاعرانہ حیثیت کا اندازہ لگا سکے۔ اس تذکرے میں انھوں نے وہ انداز اختیار نہیں کیا جو ہمیں تذکرۂ ہندی اور عقدِ ثریا میں ملتا ہے، لیکن ان کی تنقیدی بصیرت اس تذکرے میں بھی روشن نظر آتی ہے۔ مثلاً آتش کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "اگر عمرش وفا کردہ وچند سال برہمیں وتیرہ رفت وفکر متینش رامانعے درپیش نیاید یکے از بے نظیر ان روزگار خواہد شد"[۱۳۹] اس تذکرے کو پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے نوجوان معاصرین کے بارے میں رائے دینے سے پہلو تہی کر رہے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس تذکرے کے بیشتر شعرا ابھی ترقی نشو ونما کے مرحلے سے گزر رہے ہیں اور ان کے بارے میں کوئی رائے دینا ابھی قبل از وقت ہے۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ

معاصرین کے بارے میں اگر رائے توصیفی ہے تو وہ ''ذاتی مغالطے'' کا شکار ہو سکتی ہے اور اگر رائے ایسی ہے جس میں خامیاں یا کمزوریاں واضح کی گئی ہیں تو اس کے سرے کسی ناراضی یا ذاتی پرخاش سے ملا دیے جاتے ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود مصحفی جہاں رائے دیتے ہیں وہاں سچائی کا پہلو اس میں جھلکتا نظر آتا ہے مثلاً فرخ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''غزل را بروبہ مخترعہ است دخود (ناسخ) برابر قصیدہ گفتن و در مجالسِ مشاعرہ خواندن فخر خود دانست'' [۱۴۰] مصحفی مرزا قتیل کی فارسی دانی کے تو قائل تھے لیکن اردو دانی کے قائل نہیں تھے۔ قمرالدین خان عرف مرزا حاجی قمر کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ''بر رہبری و بمشورہ مرزا قتیل کہ او ہم باوصف فارسی گوئی دعویٰ اردو دانی ریختہ داشت قدم درین بیابانِ پرخار گذاشت'' [۱۴۱]

ریاض الفصحا کے مطالعے سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ اس دور کی جدید شاعری میں ''معنی بندی'' کا رجحان زور پکڑ رہا تھا اور نئی نسل کے اکثر شعرا اسی رنگ کی پیروی کر رہے تھے اور یہ رنگ خود مصحفی کو نہ پسند تھا۔ شیخ محمد بخش واجد کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ''بدایت شعرش علی الرسم زمانہ بود۔ آخر بطور شوکت بخاری سمند خیالش بہ طرف معنی بندی و نازک خیالی عطف عنان نمودہ'' [۱۴۲] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''فقیر اشعار خیالی را دوست نہ دارد'' [۱۴۳] ناسخ کے سلسلے میں بھی یہی لکھا ہے کہ ''در تلاشہائے معنی تازہ می نماید'' [۱۴۴] اس دور میں دو طرز شاعری رائج تھے۔ ایک طرز ''عاشقانہ'' اور دوسرا ''طرز معنی بندی'' [۱۴۵] طرز عاشقانہ مصحفی کا پسندیدہ رنگ تھا اور طرز معنی بندی کو وہ ''معنی بیگانہ'' [۱۴۶] کی تلاش سمجھتے تھے۔

ریاض الفصحا کے مطالعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کے لکھنؤ میں کہاں کہاں قابل ذکر مشاعرے ہوتے تھے۔ مصحفی نے مشاعرہ حکیم سید محمد، مشاعرہ مرزا حاجی، مشاعرہ میر صدرالدین صدر، مشاعرہ مرزا تقی ہوس، مشاعرہ حویلی راجہ جھاؤلال، مشاعرہ لالہ موتی رام وغیرہ کا ذکر کیا ہے [۱۴۷] ایک جگہ مصحفی نے ''کتاب مشاعرہ'' کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''از کتاب مشاعرہ مرزا محمد علی بیگ ایں چند اشعار انتخاب نوشتہ شد'' [۱۴۸] اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مشاعروں میں پڑھا جانے والا کلام یا اس کا انتخاب بھی محفوظ کیا جاتا تھا اور ایسے مجموعے کو ''کتاب مشاعرہ'' کے نام سے موسوم کیا جاتا تھا۔

اس تذکرے سے خود مصحفی کے بارے میں بھی بعض مفید معلومات حاصل ہوتی ہیں مثلاً علم عروض کے بارے میں ایک مختصر تالیف انھوں نے ''خلاصۃ العروض'' [۱۴۹] کے نام سے لکھی تھی۔ ایک اور کتاب محاورہ فارسی کے بارے میں ''مفید الشعرا'' [۱۵۰] کے نام سے تالیف کی تھی۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شیخ مغل فانی نے ''مجلس منثرہ'' کی بنیاد رکھی تھی جہاں اردو و فارسی میں مضامین نثر پڑھے جاتے تھے اور مصحفی نے ''در وصف دکان تنبولی'' ایک مضمون فارسی زبان میں نثر ظہوری کے تتبع میں لکھا تھا۔ یہ اور دوسرے مضامین فارسی مصحفی کی تا حال غیر مطبوعہ تصنیف ''مجمع الفوائد'' میں شامل ہیں۔ مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''در زبان اردوئے ریختہ قریب صد کس امیر زادہ و غریب زادہ بہ تحتہ شاگردی من آمدہ باشند و فصاحت و بلاغت را از من آموختہ'' [۱۵۱] مصحفی نے ایک جگہ یہ بھی بتایا ہے کہ خود ان میں دو نقص تھے۔ ایک یہ کہ وہ عربی نہیں جانتے تھے اور اسی لیے لکھنؤ آکر انھوں نے علم عربی مولوی مستقیم سکنہ گوپامؤ سے پڑھی اور صدرا و قانونچہ مولوی مظہر علی سے پڑھے اور دو سہ مقامات حریری مولوی عنایت محمد سے پڑھے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''غرض آخر عمر از فضل الٰہی بہ عربیت و تفاسیر قرآن مجید مایہ بہم رسانیدم کہ تصنیف دیوان عربی را ارادہ می کردم''۔

دوسرا نقص یہ تھا کہ وہ علم عروض و قافیہ سے نا آشنا تھے اور چند دنوں میں مطالعے کے ذریعے اسے بھی دور کر لیا اور اس فن میں ایک رسالہ خلاصۃ العروض تالیف کیا[۱۵۲]

ریاض الفصحا اس دور کے شعرا کے بارے میں ایک ایسی دستاویزی حیثیت رکھتا ہے جس سے اس دور کے مزاج، مذاقِ سخن، نئے رجحانات اور نئے شعرا کے بارے میں آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ اگر یہ تذکرہ نہ ہوتا تو اس دور کے شعرا کے بارے میں ہماری معلومات تشنہ رہ جاتیں۔ مصحفی کے یہ تینوں تذکرے آج تاریخ ادب اردو کے حوالے سے غیر معمولی اہمیت کے حامل ہیں اور ضرورت اس بات کی ہے کہ جدید اصولوں کے مطابق ان کے مستند متون مدون کر کے دوبارہ شائع کیے جائیں۔

(ب) مجمع الفوائد:

''مجمع الفوائد'' مصحفی کی نکمل و نامکمل متفرق فارسی و عربی نثر و نظم کا مجموعہ ہے جو تا حال غیر مطبوعہ ہے۔ اس کا ایک نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے ذخیرۂ کیفی میں محفوظ ہے۔ مصحفی نے بغیر کسی ترتیب کے متفرق کاغذوں کو یکجا کر کے انھیں ''مجمع الفوائد'' کا نام دیا ہے۔ وجہ تالیف میں بتایا ہے کہ

''ہر چہ از تصنیفاتِ من ناتمام ماندہ بود، چہ نظم و چہ نثر، چہ عربی و چہ فارسی، دریں جلد آخر در آوردہ ایں کتاب را ''مجمع الفوائد'' موسوم ساختم''[۱۵۳]

مصحفی نے یہ مجموعہ ۱۲۲۹ھ میں مرتب کیا جس کی طرف ایک جگہ خود اشارہ کیا ہے کہ ''عرصۂ سی سال بلکہ زیادہ می گذرد کہ بہ لکھنؤ قیام دارم.....'' (ص ۳۲۷)۔ مصحفی ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ اگر ''سی سال بلکہ زیادہ'' سے ۳۱ سال مراد لیے جائیں تو گویا ۱۱۹۸+۳۱=۱۲۲۹ھ مجمع الفوائد کا سال ترتیب و تالیف متعین کیا جا سکتا ہے۔

اس مجموعے کی ایک اہمیت تو یہ ہے کہ اس سے مصحفی کے علم و فضل کا پتا چلتا ہے۔ دوسرے اس سے مصحفی کے وہ ذاتی و خاندانی حالات سامنے آتے ہیں جو اب تک نامعلوم تھے (ص ۳۲۶ـ۳۲۸)۔ ساتھ ہی اس کے مطالعہ سے مصحفی کے مزاج کی تصویر بھی اجاگر ہو جاتی ہے اور وہ تصانیف و تالیفات بھی نکمل و نامکمل صورت میں سامنے آ جاتی ہیں جن کا ذکر انھوں نے ''ریاض الفصحا'' میں کیا ہے۔ مثلاً مصحفی نے لکھا ہے کہ علم عروض کے بارے میں ایک مختصر تالیف ''خلاصۃ العروض'' لکھی تھی[۱۵۴] یہ مختصر تالیف ''مجمع الفوائد'' میں منتشر و ناتمام صورت میں موجود ہے۔ (ص ۳۲۹)۔ مصحفی نے ایک اور رسالہ ''مفید الشعرا'' کے نام سے لکھا تھا۔ یہ رسالہ بھی منتشر صورت میں ''مجمع الفوائد'' میں موجود ہے۔ مصحفی نے شیخ مغل فانی کی ''مجلس مناثرہ'' میں بزبان فارسی ایک مضمون ''در وصف دکانِ تنبولی'' پڑھا تھا[۱۵۵] یہ مضمون بھی ''مجمع الفوائد'' میں موجود ہے (ص ۳۳۱ـ۳۳۲)[۱۵۶] ''مجمع الفوائد'' میں جن موضوعات پر مصحفی نے اظہار خیال کیا ہے وہ کم و بیش یہ ہیں:

(۱) وجہ تالیف (ص ۳۲۳)

(۲) عربی مضمون (ص ۳۲۴ـ۳۲۵)

(۳) اقسامِ علوم (ص ۳۲۵)

(۴) کلمہ کی اقسام (ص ۳۲۵)

(۵) نسب نامہ، خاندانی وذاتی حالات (ص ۳۲۶۔۳۲۸)

(۶) اقسام عبارت (ص ۳۲۸)

(۷) تذکیر وتانیث کے عربی قاعدے (ص ۳۲۸۔۳۲۹)

(۸) مسئلہ تناسخ (ص ۳۲۹)

(۹) حرف روی وعلم قافیہ پر بحث (ص ۳۲۹)

(۱۰) علم حکمت (ص ۳۲۹۔۳۳۰)

(۱۱) علم ریاضی (ص ۳۳۰)

(۱۲) خطبہ نشاط باغ (ص ۳۳۱)

(۱۳) در وصف دکانِ تنبولی (ص ۳۳۱۔۳۳۲)

(۱۴) فارسی واردو مترادفات (ص ۳۳۳)

(۱۵) در بیان پنج عیب شرعی (ص ۳۳۳)

(۱۶) تصوف (ص ۳۳۳)

(۱۷) اپنے مذہبی عقائد کے بارے میں (ص ۳۳۳۔۳۳۴)

(۱۸) عروض کی تعریف اوراس کے اقسام (ص ۳۳۴)

(۱۹) کلمہ وکلام کا منصب (ص ۳۳۴)

(۲۰) مکاتیب ورقعہ جات بطور ملا ظہوری (ص ۳۳۵۔۳۳۷)

(۲۱) عربی زبان میں علم وفن شعر کے بارے میں (ص ۳۳۷۔۳۳۸)

(۲۲) عقل کی اقسام (ص ۳۳۸)

(۲۳) اپنی عربی تعلیم کے بارے میں (ص ۳۳۹)

(۲۴) طریق نامہ کہ بادشاہ بہ بادشاہ نویسد: نمونہ خط (ص ۳۳۹۔۳۴۱)

(۲۵) ایک خط اپنی تعریف میں (ص ۳۴۲)

(۲۶) علم منطق کی صغریٰ کبریٰ (ص ۳۴۲)

(۲۷) قطعہ جس کے ہر مصرعٔ کے اول وآخر حرف کے جوڑنے سے مفتی غلام حضرت کا نام نکلتا ہے۔

(۲۸) نامکمل فارسی مثنوی مادھونل (ص ۳۴۲۔۳۴۳)

(۲۹) نثر ہفت پیکر (ص ۳۴۳۔۳۴۹)۔اس میں لفظوں سے حسنِ محبوب کی سات تصویریں پیش کی ہیں

(۳۰) در وصف نغمہ (ص ۳۴۹)

(۳۱) الزام کی قسمیں (ص ۳۴۹)

(۳۲) ستاروں کی تعریف اور رات کی تاریکی کے بارے میں (ص ۳۴۹)

(۳۳) ۳۶۰ الفاظ سے ایک تعویذ ترتیب دیا ہے جسے کسی طرف سے پڑھیے ابتدائی حروف کے جوڑنے سے ''فضل علی'' برآمد ہوتا ہے (ص ۳۴۹)

(۳۴) باقی صفحات میں متعدد حکایات لکھی ہیں جن میں ذاتی تجربات و مشاہدات کو بصورتِ حکایت لکھا ہے

(۳۵) تتمہ مجمع الفوائد بیچ میں آ گیا ہے۔ مخطوطے کی جلد بندی درست نہیں ہے۔

''مجمع الفوائد'' منتشر نظم و نثر کا مجموعہ ہونے کے باوجود حالات و مطالعہ مصحفی کے تعلق سے اہمیت رکھتا ہے۔ مصحفی کا نسب نامہ اور خاندانی و ذاتی حالات یہاں پہلی بار بیان میں آئے ہیں۔ ایک خط میں جو خود اپنی مدح میں لکھا گیا ہے، جرأت و مصحفی کے تعلق سے مفید معلومات سامنے آتی ہیں۔ اس مجموعے کی ایک حکایت میں اس معرکے کو بیان کیا ہے جو انشا و مصحفی کے درمیان ۱۲۱۰ھ میں ہوا تھا۔ اس حکایت سے مصحفی کا زاویہ نظر واضح ہوتا ہے اور یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ انشا نے اپنے آدمیوں اور بازاری لونڈوں کو، مثل لشکر جمع کر کے، ہجو پڑھتے ہوئے اچانک مصحفی کے گھر بھیجا تھا (ص ۳۷۰)

مصحفی کو فارسی زبان پر عبور حاصل تھا اور ''مجمع الفوائد'' کی نثر سے ان کی قادر البیانی اور فارسی دانی کا پورا اظہار ہوتا ہے خصوصاً ان فارسی نثروں سے جو مکاتیب و رقعہ جات بطور ملا ظہوری (ص ۳۳۵۔۳۳۷) نمونہ مکتوب جو ایک بادشاہ دوسرے بادشاہ کو لکھے (ص ۳۳۹۔۳۴۱) اور ''در وصف دوکانِ تنبولی'' (ص ۳۴۱۔۳۴۲) میں آئی ہیں۔

(ج) اردو دواوین

دیوانِ اول

مصحفی کے اردو دواوین کی تعداد نو تھی جن میں سے آٹھ موجود ہیں اور ایک دلّی میں چوری ہو گیا تھا جس کا ذکر مصحفی نے دیوان سوم کے ایک شعر میں بھی کیا ہے:

اے مصحفی اشعر نہیں پورب میں ہوا میں   دلّی میں بھی چوری مرا دیوان گیا تھا

لیکن اس دیوان کے اکثر اشعار اور غزلیں مصحفی نے اپنی اور دوستوں کی یادداشتوں سے فراہم کر کے اپنے دیوانِ اول میں شامل کر لی تھیں۔ اس بات کا ثبوت تذکرہ میر حسن کے نقشِ اول (۱۱۸۸ھ) سے ملتا ہے جس میں مصحفی کے ذیل میں لکھا ہے کہ قصیدہ و غزل و مثنوی خوب ہیں اور مثنوی حجام پسر بھی خوب کہی ہے [۱۵۷] یہاں انتخاب کلام میں جو اشعار دیے گئے ہیں ان میں سے چند کو چھوڑ کر اکثر مصحفی کے دیوانِ اول میں موجود ہیں حتیٰ کہ مثنوی حجام پسر بھی دیوانِ اول کی زینت ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ گم شدہ دیوان کا بڑا حصہ دیوانِ اول میں شامل ہے۔ مصحفی نے دیوانِ اول کے سالِ تالیف کا کہیں ذکر نہیں کیا لیکن ''دیوانِ اول'' اور ''تذکرہ ہندی'' کے مطالعے سے دو باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) مصحفی نے دیوانِ اول کی ایک رباعی میں جہاں دار شاہ کا ذکر کیا ہے۔ جہاں دار شاہ دلّی سے لکھنؤ ۱۱۹۸ھ/۱۷۸۴ء میں آئے اور ۱۲۰۰ھ کے آخر میں بنارس چلے گئے۔ گویا یہ رباعی ۱۱۹۸ھ --- ۱۲۰۰ھ کے درمیان کہی گئی۔

(۲) ''تذکرہ ہندی'' میں مصحفی نے لکھا ہے کہ ''چوں ایں فقیر.....از تصنیف دیوان فارسی و ہندی و تالیف تذکرۂ فارسی فراغت حاصل کردہ مہم تالیفِ تذکرۂ ہندی در پیش آمد'' [۱۵۸] تذکرہ ہندی کا آغاز ۱۲۰۰ھ میں ہوا۔ گویا ''دیوان اول''، ''تذکرۂ ہندی'' کے آغاز سے پہلے مکمل ہو چکا تھا۔

ان شواہد کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ دیوانِ اول ۱۲۰۰ھ میں یا اس سے کچھ پہلے لکھنؤ میں مرتب ہوا۔ اس میں بیشتر کلام قیام دہلی کے زمانے کا ہے اور تھوڑا سا کلام لکھنؤ آنے کے بعد کا بھی شامل ہے مثلاً یہ قطعہ:

مصحفی لکھنؤ میں دلی سے — آیا طے کر کے راہِ دور دراز

لیکن اس خاک میں بھی اس نے کہیں — کچھ نہ دیکھا بجز نشیب و فراز

اسی طرح وہ رباعی دیکھیے جو عید کے موقع پر میر نعیم خان کی خدمت میں پیش کی گئی ہے (دیوان اول ص ۵۸۵)

مصحفی کے دیوانِ اول میں (۷۰۹) غزلیات، (۳۰) رباعیات، ایک مسدس، دو مخمس اور تین مثنویاں شامل ہیں اور یہ سب ابتدا سے ۱۲۰۰ھ تک کا کلام ہے۔ اس دیوان میں میر کا اثر نمایاں ہے لیکن محسوس ہوتا ہے کہ وہ رنگِ میر کو اپنے انداز سے اپنا رہے ہیں مثلاً میر کا شعر ہے:

یوں کہتے تھے یوں کہتے جو یار آتا — سب کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا

اسے پڑھ کر اب مصحفی کا یہ شعر پڑھیے:

دل میں کہتے تھے ملے یار تو کچھ اس سے کہیں — مل گیا وہ تو نہ اک حرف زباں سے نکلا

مصحفی کا شعر بھی پر اثر ہے لیکن میر کے تجربے میں جو گہرائی اور رچاوٹ ہے وہ مصحفی کے ہاں محسوس نہیں ہوتی جس کا خود مصحفی کو بھی احساس ہے:

گو کہ تو میر سے ہوا بہتر — مصحفی میر پھر بھی میر ہی ہے

دیوانِ اول میں میر کے اثر ساتھ ساتھ سودا اور خواجہ درد کا اثر بھی واضح طور پر موجود ہے۔ دیوانِ اول میں قائم چاندپوری کا مزاجِ سخن بھی اس لیے محسوس ہوتا ہے کہ قائم نے میر اور سودا دونوں کے رنگِ سخن سے اپنا رنگ بنانے کی کوشش کی تھی۔ یہی صورت مصحفی کے اس دیوان میں نظر آتی ہے۔ دیوانِ اول کی شاعری عشقیہ شاعری ہے۔ اس میں زبان وہی ہے جو ہمیں میر، سودا اور قائم کے کلام میں ملتی ہے۔ اس زبان کا اگر لکھنؤ کی زبان سے مقابلہ کریں تو دہلی کی زبان میں قدیم اثرات زیادہ نظر آتے ہیں جب کہ شعرائے لکھنؤ کی زبان زیادہ صاف اور جدید ہے۔ دیوانِ اول میں داخلیت خارجیت کے ساتھ اس طرح ملی ہوئی ہے جس طرح شاہ حاتم کے آخری دور کے کلام میں نظر آتی ہے۔ اس دیوان کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مصحفی میں مختلف اندازِ سخن، رنگ اور اسالیب بیان کو قبول کرنے کی ویسی ہی خداداد صلاحیت تھی جیسی شاہ حاتم میں تھی اور اسی لیے مصحفی بھی، شاہ حاتم کی طرح ساری عمر نئے اور مقبول رجحانات کو قبول کرتے رہے۔ دیوانِ اول میں خاصی تعداد میں ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں محبوب ''امرد'' ہے۔ رعایت لفظی و معنوی دونوں کا استعمال بھی کثرت سے ملتا ہے۔ اس دور میں فارسی کا رواج کم ہو گیا ہے اور اردو نے اس کی جگہ لے لی ہے۔

مصحفی فارسی کو طاق پہ رکھ — اب ہے اشعارِ ہندوی کا رواج

اس دیوان میں ایسے اشعار زیادہ ہیں جو اپنی داخلیت اور عشقیہ رنگ کی وجہ سے متاثر کرتے ہیں لیکن یہ داخلیت مزاج خارجیت سے جڑی ہوئی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ میر و سودا ایک دوسرے سے مل رہے ہیں۔ اس امتزاج سے مصحفی کے

ہاں جو صورت بنتی ہے وہ خوب صورت اور نئی ہے۔ دیوانِ اول کے یہ چند شعر دیکھیے:

تیرے بیٹھے جو ہمیں یاد بھی آیا کوئی کام ہم نے موقوف اسے وقت دگر پر رکھا
نہ آفتاب چھپے ہے نہ شام ہوتی ہے یہ روز ہجر ہے یارب کہ دن قیامت کا
یا کوئی بالوں کی بو سے اس کی واقف ہی نہ تھا یا کھلی جب زلف تو عالم معطر ہو گیا
چلے بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا
یوں بھڑکتے ہیں استخواں میرے تو کہے لکڑیاں جلا دی ہیں

اس دیوان میں مضمون آفرینی کی طرف مصحفی کا رجحان نمایاں ہے۔ متعدد اشعار ایسے ہیں جن میں اظہار کمزور اور بیان میں کچا پن نظر آتا ہے۔ دیوان اول میں مختلف لہجے اور رنگ ایک ساتھ نظر آتے ہیں۔ اس میں گریہ و اشک کے مضامین کثرت سے ملتے ہیں۔ ''زلف'' مصحفی کو محبوب ہے اور متعدد اشعار میں زلف کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اسی طرح کمر بھی ان کا محبوب موضوع ہے۔

گہہ کمر کا تو گہے زلف کا کرتے ہو بیاں بات کہتے ہی نہیں تم کبھی سر رشتے سے
مضمونِ زلف ازبس پیچیدہ ہے ہم اس کو سو بار کھولتے ہیں سو بار باندھتے ہیں

مصحفی جب زوالِ تہذیب کو بیان کرتے ہیں تو ان کی نظر عمارتوں کی ادھڑی قلعی کی طرف جاتی ہے۔ یہی وہ استعارہ ہے جس سے وہ مغلیہ تہذیب کی گرتی دیواروں پر اظہارِ غم کرتے ہیں:

اب دیکھو تو قلعی سی ان کی ادھڑ گئی ہے تھا جن عمارتوں پر دلی کی کام چٹ کا

دیوان اول سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شعر ہی مصحفی کا عشق اول اور یہی ان کی زندگی ہے:

نہیں دل بستگی ہر گز کسو سے مگر ہے مصحفی اک شعر کا عشق

اس دیوان میں سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنے کا رجحان نمایاں نہیں ہے۔ دو غزلے سہ غزلے بھی کم ہیں اور اظہار عشق کا زور معاملاتِ عشق پر نہیں بلکہ جذبہ و احساس پر ہے۔ معاملہ بندی کا رنگ اس دیوان میں بہت کم ہے۔ لیکن چند غزلوں پر جرأت کے رنگِ سخن کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ غزلیں لکھنؤ آنے کے بعد کی ہیں اور مصحفی خود کو نئے شہر میں مقبول بنانے کے لیے یہ کام کر رہے ہیں۔ اسی لیے گاہ گاہ جرأت کو اشارہ اشارہ میں للکار بھی رہے ہیں۔

میں نے چمن میں آن کے جب نالہ سر کیا مرغانِ نغمہ سنج کی جرأت کہاں رہی
حیراں ہیں سارے قاضی و مفتی و بادشاہ آگے ترے کسی کی حکومت کہاں رہی

اس دیوان میں مصحفی ''عصمت'' نامی اپنی محبوبہ کا ذکر نہ صرف دو رباعیوں میں کرتے ہیں بلکہ غزل کے ایک مقطع میں بھی اسے یاد کرتے ہیں:

نہیں آساں ملا اے مصحفی دیدار عصمت کا پھرا ہوں ڈھونڈتا مدت تلک میں شہر کی گلیاں

عصمت کا ذکر دیوانِ اول کے علاوہ نہ صرف دیوانِ دوم کے دو شعروں میں آیا ہے بلکہ دیوان چہارم میں بھی آیا ہے:

شکرِ خدا کہ نام ہے عصمت کا مصحفی روزِ جزا کو آہ مرے عشقِ پاک کا
اے مصحفی تو قصۂ عصمت کو پھر کے کہہ اپنا تو جی لگا بہت اس داستاں کے بیچ
وہ بھی کیا دن تھے کہ بہر یک نگہ اے مصحفی سال بادھونڈا کیے دلی میں ہم عصمت کا گھر

یہ اشعار مصحفی کے سچے عشق کی داستان سنا رہے ہیں۔

دیوانِ دوم

مصحفی نے یہ کہیں نہیں لکھا کہ انھوں نے دیوانِ دوم کب مرتب کیا لیکن ''تذکرۂ ہندی'' میں یہ اشارہ ضرور کیا ہے کہ ''اُنچہ دریں مدت تصنیف وتالیف کردہ این ست کہ دو دیوانِ فارسی یکے در جواب مولانا نظیری نیشاپوری و یکے بطورِ خود و سہ دیوانِ ہندی و دو تذکرۂ فارسی و ہندی'' [۱۵۹] تذکرۂ ہندی ۱۲۰۹ھ میں مکمل ہوا۔ گویا ۱۲۰۹ھ تک مصحفی تین اردو دیوان مکمل کر چکے تھے۔ پہلا دیوانِ اردو جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں، کم وبیش ۱۲۰۰ھ میں مکمل ہوا۔ اس طرح دیوانِ دوم وسوم ۱۲۰۱ھ اور ۱۲۰۹ھ کے درمیان مکمل ہوئے۔ دیوانِ اول میں ایک رباعی میر نعیم خان کی مدح میں عید کے تعلق سے ملتی ہے گویا یہ کم وبیش ۱۲۰۰ھ میں کہی گئی۔ مصحفی کا ایک قطعہ نعیم خاں کے کنواں بنوانے پر ملتا ہے جس سے ۱۲۰۱ھ برآمد ہوتے ہیں: ع ''الٰہی بادعمر بانی چہ تا جہاں باشد''۔ دیوانِ دوم میں تین رباعیاں نعیم خاں کے بارے میں اور ملتی ہیں جن میں تنخواہ نہ ملنے کی شکایت کی ہے اور نعیم کو لئیم کہا ہے۔ گویا ۱۲۰۰ھ کے قریب ان کا نعیم خاں سے تعلق پیدا ہوا جو ۱۲۰۳ھ تک قائم رہا۔ اس دیوان کے خاتمے کے قریب انھوں نے نعیم خاں کی ملازمت چھوڑ دی اور مرزا میڈھو سر سبز سے ان کا تعلق پیدا ہو گیا جس کا پتا اس قطعہ سے چلتا ہے جو مرزا میڈھو کے غسلِ صحت پر لکھا گیا ہے اور دوسرا قطعہ ولادتِ فرزند پر لکھا گیا ہے جس کے لفظ ''چراغ'' سے اس کا سالِ ولادت ۱۲۰۴ھ برآمد ہوتا ہے: ع یافتم سالِ ولادت از ''چراغ'' گویا ۱۲۰۴ھ میں وہ مرزا میڈھو سے وابستہ ہو چکے تھے اور یہی زمانہ دیوانِ دوم کے خاتمے کا ہو سکتا ہے۔ خود دیوانِ دوم کی غزل کے ایک شعر میں بھی دیوانِ دوم کے مکمل ہو جانے کا ذکر کیا ہے:

مدت ہوئی کہ ایک تو دیوان کہہ چکا　　　اے مصحفی ہوا ہے یہ دیوان دوسرا

دیوانِ سوم میں ایک قطعہ تاریخ فتح رام پور ملتا ہے جس سے ۱۲۰۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا

(۱) دیوانِ دوم کم وبیش ۱۲۰۴ھ میں مرتب ہوا۔

(۲) اور دیوانِ سوم ۱۲۰۹ھ کے آس پاس مکمل ہوا۔ یہی سال تذکرۂ ہندی کی تکمیل کا سال ہے۔

دیوانِ دوم میں ۴۸۵ غزلیات، ۵۱ رباعیات، تین مسدس، ایک ناتمام مثمن اور چار مثنویاں شامل ہیں۔ اس دیوان کا سارا کلام لکھنؤ میں تصنیف ہوا لیکن ایک آدھ شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ غزل قیام دہلی کے زمانے سے تعلق رکھتی ہے جو کسی وجہ سے دیوانِ اول میں شامل ہونے سے رہ گئی اور مصحفی نے اسے دیوانِ دوم میں شامل کر دیا۔ مثلاً ایک غزل کا مقطع ہے:

مصحفی مجھ سا کم ہے دلی میں　　　یوں تو جادو بیاں ہزاروں ہیں

یا ایک غزل کا یہ شعر دیکھیے:

قطب صاحب کی اب کی چھڑیوں میں　　　امنڈ آیا ہے جو سبھی میوات

اس دیوان کے رنگ ومزاج میں خصوصیت کے ساتھ یہ چند پہلو نمایاں ہیں:

(۱) ایک یہ کہ مصحفی کے کلام میں پختگی، صفائی بیان، روانی اور قوتِ اظہار بڑھ گئی ہے۔ تعقید کم ہو گئی ہے۔ دہلی کی عام

زبان میں استعمال ہونے والے قدیم الفاظ ومحاورات بھی کم ہو گئے ہیں اور زبان وبیان لکھنؤ کے زیر اثر جدید ہو گئے ہیں۔

(۲) دوسرے یہ کہ معاملہ بندی کا مقبول رنگِ سخن، جس کے مقبول وممتاز نمائندے قلندر بخش جرأت ہیں، مصحفی کے ہاں بھی در آیا ہے۔

(۳) تیسرے یہ کہ مشکل زمینوں میں غزلیں کہنے کا رجحان، جو لکھنؤ کی خصوصیت رہا ہے، مصحفی کے ہاں بھی آ گیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس زمانے میں مصحفی لکھنؤ کے طرحی مشاعروں میں غزلیں کہہ کر اپنی شاعری کا لوہا منوانے میں مصروف تھے تاکہ وہ بھی لکھنؤ میں اپنی جگہ بنا سکیں۔

(۴) چوتھے یہ کہ لکھنؤ کے زیر اثر دوغزلہ سہ غزلہ کی تعداد دیوانِ دوم میں بڑھ گئی ہے اور غزلیں بھی طویل ہو گئی ہیں لیکن ان غزلوں میں جرأت وانشا کی غزلوں کی طرح سننے یا پڑھنے والوں کی توجہ مشکل زمین کی طرف نہیں جاتی بلکہ مصحفی کے ہاں مشکل زمین بھی ایک جان ہو کر شعر کا حصہ بن جاتی ہے۔ لکھنؤ کے شعرا اپنی قادر الکلامی اور استادی کے اظہار کے لیے شعر میں زمین کو شعوری طور پر نمایاں کرتے تھے۔ مصحفی مشکل زمین کو نمایاں کرنے کی بجائے اسے ایک جان کر دیتے ہیں۔ مصحفی کے دیوان دوم کی یہ خاص بات ہے۔

(۵) اس دیوان سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اب مصحفی لکھنوی مزاج کے اثرات کو تیزی سے قبول کر رہے ہیں اور دیوان دوم اسی عبوری دور کی ترجمانی کر رہا ہے۔ یہاں ان کی شاعری کا لہجہ بھی بدلتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے

جیسے گل ڈالی پہ پھولے یوں نظر آیا وہ رخ — یک بیک ہاتھ اس نے جب زیر زنخداں رکھ دیا

قد کو یوں اس کے دھواں آہ کا میری لپٹا — جوں کسی نخل پہ ہووے شجر تاک چڑھا

کھینچتے ہو تنتے ہو، کہتے ہو ہر دم آپ کو — ہے میاں یہ بھی کوئی آغوش میں آنے کی طرح

گئے ہیں یار اپنے اپنے گھر دالان خالی ہے — اگر تم آ ملو ایسے میں تو میدان خالی ہے

منھ چھپاؤ نہ چھپاؤ نہیں اس کا کچھ ڈر — لیک سینہ تو دوپٹے سے چھپایا کیجیے

(۶) یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ مصحفی اب میرؔ کے رنگ سے ہٹ کر سوداؔ کی طرف بڑھ رہے ہیں، شعر میں جذبہ واحساس کم ہو گیا ہے اور ''خارجیت'' بڑھ گئی ہے۔ دیوانِ اول میں اپنی شاعری کا مقابلہ میرؔ سے کرتے ہیں لیکن دیوان دوم میں وہ یہ اعتراف کر کے:

اے مصحفی تو اور کہاں شعر کا دعویٰ — پھبتا ہے یہ اندازِ سخن میرؔ کے منھ پر

اب اپنا مقابلہ سوداؔ سے کرنے لگتے ہیں:

مصحفی ریختہ پہنچا ہے مرا رتبے کو — شوریاں گرد ہے مرزا کی بھی مرزائی کا

سودا کا تو سرد ہو چکا ہے بازار — اب بزمِ سخن ہے مرے دم سے گلزار

اس دیوان کی اکثر غزلوں کا رجحان جہاں ''ادا بندی'' کی طرف ہے وہاں بغیر احساس وجذبہ کی ''خیالی شاعری'' کی طرف بھی واضح ہے۔ خود مصحفی کو احساس ہے کہ یہ وہ شاعری نہیں ہے جس کا اظہار انھوں نے دیوان اول میں کیا تھا:

اگرچہ مصحفی گل پھول لاکھوں میں نے کترے ہیں — پر اب تک شعر رنگیں سے مرا دیوان خالی ہے

لفظ ''کترنا'' اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ یہ کاغذ کے پھول ہیں جو انھوں نے شاعری میں کترے ہیں اور وہ

اسے روضہ خوانی اس لیے کہتے ہیں کہ یہ شاعری مجلس کی ضرورت کو پورا کر رہی ہے:

اب تو مجلس کے روضہ خواں ہیں ہم — مصحفی شاعری رہی ہے کہاں

زلف و کمر کے مضامین جو دیوان اول میں آئے ہیں وہ دیوان دوم میں بھی ملتے ہیں لیکن ان میں شوخی کھلا پن اور جنسیت بڑھ گئی ہے۔ یہی اس دور کے اہلِ مجلس کی ضرورت تھی۔

(۷) امرد پرستی کا رجحان جو دیوانِ اول میں نمایاں تھا اس دیوان میں کم ہو جاتا ہے اور عورت اس کی جگہ لے لیتی ہے۔

(۸) دیوان دوم سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ اب تک لکھنؤ میں جم نہیں سکے ہیں۔ لکھنؤ سے بے زار ہیں اور دلی انھیں بار بار یاد آ رہی ہے۔ لکھنؤ کو وہ ''کلبۂ احزاں'' کہتے ہیں ع ''اس کلبۂ احزاں میں وطن تو نے کیا''۔

ہر چند لکھنؤ میں رہے ہم، پہ مصحفی — اس شہر سے دل اپنا تو بیزار ہی رہا

پورب میں آئے چھوڑ کے دلی سے شہر کو — اے مصحفی لے آئی ہے قسمت کدھر ہمیں

اے مصحفی مت پوچھ کہ دلی سے نکل کر — کیا کہیے کہ ہم کیسے پشیمان ہوئے ہیں

بے وطنی کا یہ اضطراب دیوان دوم میں نمایاں ہے۔ اسی زمانے میں وہ مفلسی و بے زری کا شکار رہے جس کا ذکر بار بار اس دیوان میں کرتے ہیں:

ہے خانہ نشیں مصحفی افلاس کے مارے — کیا پوچھو ہو اس بے سروسامان کی اوقات

مصحفی دیتے ہیں جو کچھ ہم کو یہ اہل دول — سچ اگر پوچھو تو ہے وہ تیل وتمبا کو کا خرچ

مصحفی مختلف درباروں سے وابستہ ہونے کی خواہش رکھتے ہیں جن میں آصف الدولہ کا دربار بھی شامل ہے لیکن یہاں بھی دربار کا انداز دیکھ کر ان کا اپنا مزاج آڑے آتا ہے:

اے مصحفی مت کر ہوسِ مجلسِ آصف — معلوم نہیں ہے تجھے دربار کا انداز

دیوانِ سوم

دیوانِ سوم جیسا کہ دیوانِ دوم کی بحث میں دیکھ چکے ہیں، کم و بیش ۱۲۰۹ھ میں مکمل و مرتب ہوا۔ یہ دیوان ۵۱۴ غزلیات، ۲۰ رباعیات اور ایک قطعہ تاریخ فتح رامپور (۱۲۰۹ھ) پر مشتمل ہے۔ اس وقت مصحفی کی عمر پچاس سال ہو چکی تھی۔ دیوان سوم میں دو جگہ مصحفی نے اپنی عمر کا ذکر کیا ہے۔ ایک شعر میں اپنی عمر پچاس کے قریب بتائی ہے

ہر چند سال عمر بہ خمسیں قریں ہوئے — جھگڑا نہ زندگی کا چکا مصحفی ہنوز

اور ایک شعر میں بتایا ہے کہ عمر پچاس سال ہو چکی ہے:

اے مرگ طےِ منزلِ خمسیں بھی ہو چکا — اب تو مجھے عذاب سفر سے نکالیے

مصحفی کا سالِ پیدائش ۱۱۶۰ھ متعین کیا گیا ہے۔ اس میں اگر ۵۰ اور جوڑ دیے جائیں تو گویا یہ دونوں شعر علی الترتیب ۱۲۰۹، ۱۲۱۰ھ میں کہے گئے ہیں اور اسی سال یہ دیوان بھی مکمل ہوا جب وہ پچاس سال کے ہو چکے تھے۔

دیوانِ سوم کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ:

(۱) مصحفی کی قوت بیان اور پختگی اظہار غیر معمولی طور پر بڑھ گئی ہے اور زبان سے وہ قدامت بھی دور ہو گئی ہے جو

خصوصیت سے دیوان اول میں نظر آتی ہے۔

(۲) دیوان سوم میں مصحفی نے لکھنؤ کے تہذیبی ماحول، معیارِ سخن و موضوعات شاعری کو قبول کرلیا ہے۔ اب ان کے ہاں بھی ادابندی، خارجیت، حسن واداے محبوب کا بیان او سرایا مزاج سخن بن گیا ہے۔ لکھنؤ میں خود کو جمانے اور اپنی شاعری کا سکہ بٹھانے کے لیے ضروری تھا کہ مصحفی وہ رنگِ سخن اختیار کریں جو اس وقت اس معاشرے کا مقبول و پسندیدہ رنگ تھا۔ جرأت کی مزے دار شاعری اس لذت پسند معاشرے کا مقبول رنگ تھا۔

(۳) لکھنؤ کے مروجہ مذاقِ سخن، طرحی مشاعروں کے عام رواج اور قادرالکلامی کے اظہار کے لیے اب مصحفی بھی سنگلاخ زمینوں میں شاعری کرتے ہیں۔ یہاں کے تہذیبی ماحول میں بڑا شاعر وہ تھا جو مشکل سے مشکل زمینوں میں رواں شعر کہے اور نئے نئے قافیوں سے نئے نئے مضامین پیدا کرے۔ اس کے شعر میں کوئی فنی سقم نہ ہو اور وہ ایسا قادرالکلام ہو کہ ایک ہی زمین میں کئی کئی غزلیں کہہ سکے۔ دیوانِ اول میں یہ رجحان نہیں ملتا۔ دیوانِ دوم میں یہ رجحان سامنے آنے لگتا ہے اور دیوانِ سوم میں اتنا واضح ہو جاتا ہے کہ اس دیوان میں سنگلاخ زمینوں میں دوغزلے، سہ غزلے، چہ غزلے حتیٰ کہ پانچ غزلے بھی ملتے ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں مصحفی کے ہاں عام طور پر زمین شعر کو چھوڑ کر نہیں بھاگتی بلکہ شعر کا حصہ بن جاتی ہے لیکن قادرالکلامی کے اظہار کے لیے ایسی غزل بھی دیوانِ سوم میں ملتی ہیں جہاں زور اس بات پر ہے کہ زمینِ شعر سینہ تان کر نمایاں ہو۔

(۴) اس دیوان میں اشعارِ غزل کی بنیاد قافیہ بندی پر ہے۔ غزل میں جذبہ و احساس کی اہمیت کم ہوگئی ہے اور قافیوں سے مضامینِ نو تلاش کیے جارہے ہیں۔ یہی نیا معیارِ سخن تھا۔ یہی رجحان جب اور آگے بڑھا تو آئندہ دور میں ناسخ کے ہاں مضمون بندی کی صورت میں نمایاں و مقبول ہوا۔ مصحفی کے دیوانِ سوم میں قافیوں پر غیر معمولی زور واضح طور پر نمایاں ہے۔ ع ''اس میں تو کوئی قافیہ تجھ سے نہ بندھا گرم'' ع ''اس بحر کے قوافی اکثر شگفتہ تر ہیں'' یا

غزل جب دوسری کہنے لگے ہے مصحفی یارو　　تو اس کے قافیے بہتر سے بہتر دیکھ لیتا ہے

قافیوں سے مضامین پیدا کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ قافیے کا مزاج شعر کے رنگ کو متعین کرنے لگا اور شاعر کے اپنے مزاج کی حیثیت ذیلی ثانوی اور ضمنی ہو کر رہ گئی اور حقیقی شاعری کے امکانات کم سے کم تر ہوتے چلے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ دیوانِ سوم میں ایسے شعر کم ہیں جن میں وہ رنگ، روشنی اور خوش بو ہو جو آفاقیت یا ہمیشگی لیے ہوتی ہے۔ دیوانِ سوم کی شاعری اسی لیے کاغذی پھولوں کی شاعری بن کر رہ گئی۔

(۵) دیوانِ دوم میں دلی کی یاد میں بہت سے اشعار ملتے ہیں اور لکھنؤ کے بارے میں جو شعر ملتے ہیں ان میں بے زاری کا شدید احساس ہوتا ہے۔ ع. اس شہر سے دل اپنا تو بیزار ہی رہا۔ لیکن دیوان سوم میں فراقِ دلی کا احساس کم ہوگیا ہے اور لکھنؤ کے بارے میں جو شعر ملتے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی نے اب اس معاشرے، اس تہذیب اور اس رنگ کو قبول کرلیا ہے

کیا اور مصحفی میں کروں وصفِ لکھنؤ　　روئے زمین پہ اب یہ صفاہاں ہے دوسرا

دیوانِ سوم اسی لیے لکھنؤ کے رنگِ شاعری کا نمائندہ دیوان ہے۔

(۶) دیوانِ سوم کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان ساری تبدیلیوں کے باوجود وہ مفلوک الحال رہے بار بار اپنی پریشاں حالی کا ذکر کرتے ہیں:

ڈھونڈ لادے تو فلک خوار و پریشاں مجھ سا کوئی دنیا میں نہیں بے سروساماں مجھ سا
اوروں نے آ کے یاں زرِ وافر کیے حصول ہم گھر میں بیٹھے کاٹتے ہیں مفلسی ہنوز
دن رات مصحفی مجھے رہتا ہے اب یہ سوچ ڈھونڈوں وسیلہ کس کا، کسے آشنا کروں

ساری عمر مصحفی ایک ایسے ہی سرپرست کا انتظار کرتے رہے۔

(۷) اس دیوان کا بنیادی رنگ تو اس دور کی مقبول شاعری کا رنگ ہے جس پر نشاط انگیزی، خارجیت، مصنوعی رنگینی، معاملہ بندی، سنگلاخ زمینیں اور قافیہ بندی کا رنگ غالب ہے۔ امرد پرستی کا وہ رجحان جو دیوانِ اول میں ملتا ہے یہاں دھواں بن کر اڑ گیا ہے اور ''ماہِ خانگی'' نے اس کی جگہ لے لی ہے لیکن وہ ''داخلیت'' جو دیوانِ اول میں نمایاں ہے، دیوان سوم میں خارجیت کے ساتھ مل کر ایک نئے رنگ کو جنم دیتی ہے مثلاً وصل اور بدن لکھنوی شاعری کا خاص موضوع ہیں۔ مصحفی اس میں ہلکا سا جذبہ شامل کر کے اس کے جمالیاتی پہلو کو اس طور پر ابھارتے ہیں کہ بدن بدن رہتے ہوئے بھی ''کچھ اور'' بن جاتا ہے۔ اس بات کی وضاحت ہم آئندہ صفحات میں مصحفی کی غزل کے مطالعہ میں کریں گے۔ دیوان سوم میں خارجیت بڑھ جاتی ہے اور داخلیت کم ہو جاتی ہے لیکن یہ دونوں دھارے ایک بڑا ہو کر اور دوسرا چھوٹا ہو کر ساتھ ساتھ بہتے رہتے ہیں۔

(۸) ''دیوان سوم'' کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ''مصحفی کافر فرنگیوں'' کو برعظیم کی دولت وحشمت کے ادبار کا باعث سمجھتے ہیں اور ان سے نجات حاصل کرنے کے خواہش مند ہیں۔ ''مجمع الفوائد'' میں بھی اسی نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے[۱۶۰] جس سے سرزمینِ ہند سے ان کی گہری محبت کا اندازہ ہوتا ہے یہی بات مصحفی نے دیوان سوم کے اس شعر میں بھی کہی ہے:

ہندوستاں میں دولت وحشمت جو کچھ بھی تھی کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر چھین لی

(۹) دیوانِ اول میں مصحفی پر میر کا اثر نمایاں تھا۔ دیوان دوم میں اس اثر کا رنگ اڑنے لگتا ہے اور دیوان سوم میں سودا کا اثر نمایاں ہونے لگتا ہے۔ ایک رباعی میں سودا کی مقبولیت کا ذکر کر کے انھیں میر سے بڑھایا ہے:

سودا کے خیال کو نہ سمجھے کوئی کم سودا فن ریختہ میں گزرا رستم
ہے میر تقی بھی تو اگرچہ استاد پر اس کے کلام کا ہے قائل عالم

اور پھر اگلی رباعی میں دونوں سے اپنا مقابلہ کر کے اپنے شعر کے جدا عالم کا ذکر کیا ہے:

معنی کو جو دیکھیے تو ہر دم ہے نیا گر لفظ کو جھانکیے تو اللہ رے صفا
ہر چند کہ دور اس کا ہے بعد ان کے ہر شعر کا مصحفی کے عالم ہے جدا

مصحفی دو باتوں پر فخر کرتے ہیں۔ ایک اپنے شعر کے عالم کو دوسروں سے جدا بتاتے ہیں اور دوسرے اپنی زبان پر۔

لے گئے سب بدن زمیں میں ہم مصحفی اک زبان چھوڑ گئے
اے مصحفی قسم ہے کہ اردوئے شعر میں نت چونچلے نکالے ہے تیری زباں نئے

دیوانِ چہارم:

''دیوانِ چہارم'' ۵۳۰ غزلیات، ۲۵ رباعیات، ۴ مخمسات، ۳ مسدسات، ۴ مثنویات اور ۴ قطعات پر مشتمل ہے اور اگر نسخہ حیدر آباد [۱۶۱] کی ۵ زائد غزلوں کو بھی شامل کرلیا جائے تو غزلیات کی تعداد ۵۳۵ ہوجاتی ہے۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں اپنے تین اردو دواوین کا ذکر کیا ہے۔ ان کا تیسرا دیوان جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، کم و بیش ۱۲۰۹ھ تک مکمل ہو چکا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب معرکۂ انشا و مصحفی گرم تھا۔ دیوان چہارم اسی زمانے میں شروع ہوا جس کی طرف پہلی غزل کے مقطع میں بھی واضح اشارہ کیا ہے:

اس سے بہتر مصحفی مطلع نہ تھا عاشق فریب — ہے یہ میرا ریختہ دیوانِ چارم کی بنا

اس دیوان میں وہ مخمس بھی شامل ہے جو بطور استغاثہ و دادخواہی مصحفی نے نواب آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کیا تھا اور درخواست کی تھی: ع جو حکم ہو سو کہیے کہ مضطر ہے مصحفی۔ اس دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ مغلظات و ہجویات کا جلوس انشا نکال چکے تھے اور اپنی رسوائی سے مصحفی سخت مکدر رہتے تھے۔ آصف الدولہ نے مصحفی کے حق میں فیصلہ دیا اور انشا کو شہر بدر کردیا:

ہوا مصحفی سے فرو سر عدو کا — سنبھالی نہ فربہ نے لاغر کی ٹکر

دیوان چہارم کے چند اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دیوان کی ترتیب کے زمانے میں آصف الدولہ زندہ تھے

مصحفی باجے ہے نوبت تو درِ آصف پہ — کیا ہی آوازِ بم و زیر بھلی لگتی ہے

اسی دیوان کی ایک غزل کے مقطع سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ آصف الدولہ وفات پا گئے ہیں:

رونق تھی لکھنؤ کی تو آصف سے مصحفی — اب کیا کرے گا رہ کے کوئی اس دیار میں

آصف الدولہ کی وفات ۱۲۱۲ھ/ ۱۷۹۷ء میں ہوئی۔ گویا ۱۲۱۲ھ میں یہ دیوان زیرِ تصنیف تھا۔ اس دیوان کے مطالعے سے معرکۂ انشا و مصحفی کی طرف بھی بہت سے اشارے ملتے ہیں۔ لکھنؤ سے بے زاری کی وجہ بھی یہی تھی:

دل مصحفی کا ہند سے ناخوش ہے دوستو — سن لوگے آج کل کہ وہ سوئے دکن گیا

رہ گیا کون سا پردہ مری رسوائی پہ — سب نے افسانہ مرا برسرِ بازار سنا

انشا نے ہجو یہ جلوس نکال کر مصحفی کی برسر بازار جو رسوائی کی تھی، اس کا ان کی طبیعت پر ایسا اثر پڑا کہ وہ گوشہ نشین ہوگئے۔ اس کیفیت کا اظہار بار بار دیوان چہارم کی غزلوں میں کیا ہے۔

ذرا اے مصحفی ان لکھنؤ والوں سے بچتا رہ — کہ تو ہے بے شر اور یاں دور ہے ناداں شریروں کا

اب میں بھی منھ اپنے کو چھپا بیٹھ رہوں گا — بیزار ہے عالم مری صورت سے زیادہ

پوچھے ہے کیا معاش کی ہم سے کہ مصحفی — ہتھیار کھول ڈالے کیا روزگار ترک

اب تو میاں مصحفی کی ہے یہ معاش — بیٹھے ہوئے اُبالتے ہیں

دیوان پنجم کی مثنوی ''گلزارِ شہادت'' ۱۲۱۶ھ میں مکمل ہوئی۔ اس سے یہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ دیوانِ چہارم ۱۲۱۶ھ سے پہلے مکمل ہو چکا تھا۔ پہلے تین دیوانِ اردو ۱۲۰۹ھ تک مکمل ہو چکے تھے۔ قاضی عبدالودود نے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ دیوان پنجم ۱۲۱۴ھ اور ۱۲۲۴ھ کے درمیان مکمل ہوا [۱۶۲] اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ دیوانِ چہارم ۱۲۰۹ھ۔ ۱۲۱۴ھ کے

درمیان مکمل ہوا۔ یہ زمانہ ان کی گوشہ نشینی، بے روزگاری اور احساسِ رسوائی سے پیدا ہونے والی خلش کا دور تھا جس کا اظہار اس دیوان کے متعدد اشعار سے ہوتا ہے:

یا عرصے میں اجلافِ نظر آتے ہیں ہم کو — اے مصحفی اشراف کا تھا یا تو زمانہ

اس دیوان میں دیوانِ اول کا سارنگ نمایاں ہے لیکن اس کی زبان دیوانِ اول کے مقابلے میں زیادہ جدید ہے۔ اس دیوان میں خارجیت و داخلیت ملے جلے ہیں اور اس امتزاج سے وہ امکان سامنے آتا ہے جو میر، سودا کے رنگ ولہجہ کے ملنے سے مصحفی کے ہاں پیدا ہوا ہے۔ اسی دیوان میں نظیری نیشاپوری کا اثر بھی بار بار سامنے آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ معرکۂ انشا کے بعد مصحفی گوشہ نشین ہو گئے تھے اور دیوانِ نظیری کے جواب میں اپنا دیوانِ فارسی تصنیف کرنے میں مصروف تھے۔ دیوانِ چہارم میں ایسی متعدد غزلیں ملتی ہیں جو طرحی مشاعروں کے لیے نہیں لکھی گئیں اور اسی لیے اس میں مصحفی کا فطری رنگ، دیوانِ اول کے بعد، پھر ابھرنے لگتا ہے۔ اس دیوان میں وہ غزلیں بھی شامل ہیں جو مصحفی نے اس مشاعرے کے لیے کہی تھیں جسے محمد عیسیٰ تنہا کی ترغیب پر، بیرونِ شہر روشن آرا میں منعقد کرنے کی اجازت دی تھی۔ اس مشاعرے میں مصحفی اور ان کے شاگرد ہی شریک ہوتے تھے۔ اس دیوان میں چند باتیں اور بھی قابلِ ذکر ہیں:

(۱) اس دیوان میں عدم، بے ثباتی اور ہجر کے موضوعات بڑھ گئے ہیں۔
(۲) کلام میں روانی اور اظہار میں پختگی بھی بڑھ گئی ہے۔
(۳) یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ایک سے موضوع، ایک سے خیالات اور مضامین بار بار دہرائے جا رہے ہیں۔
(۴) اس دیوان میں ''مضمون بندی'' کی طرف مصحفی کا رجحان بڑھ گیا ہے اور وہ خیالی شاعری جس کے لیے جلال، اسیر مشہور تھے، یہاں بھی نظر آ رہی ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے:

جنبش میں لائے یہ دلِ افسردہ کے تئیں — مردے سے کام لیوے یہ ہے کام حسن کا
باندھے وہ دست و پا تو بھلا تو نے، اب مجھے — مضمون باندھنے کا بتا کوئی ڈھب جت
مضمونِ گراں جانی کا غذ جو لکھا تھا — تھا تول میں بھاری کئی دینار سے کاغذ

اس مضمون بندی کے ساتھ وہ رنگ بھی مصحفی کے ہاں ابھرنے لگتا ہے جس کے ممتاز نمائندے آگے چل کر ناسخ ٹھہرتے ہیں:

گالوں میں ان بتوں کے چاول بھرے ہیں گویا — جو اس قدر کرے ہیں باتیں چبا چبا کر
تنقیہ انسان کو ہے باعث تلئینِ جسم — بعد مسہل مثل ریشم نرم ہو جاتی ہے آنت

(۵) اس دیوان میں مختلف رنگ ملتے ہیں۔ اس میں معاملہ بندی بھی ہے اور رعایتِ لفظی بھی اور وہ رنگِ سخن بھی جس سے ہم آج بھی لکھنؤ کی شاعری کو پہچانتے ہیں:

پڑ گیا نیل نزاکت کے سبب ہے ظالم — اس کے عارض پہ جو میں پھینک کے مارا گیندا!
کس کی چوٹی کے تصور میں میں سویا کہ ہوا — بوریا باف سراسر تنِ عریاں میرا!
تھا بند ازار اس کے کا جو قرص مرصع — مہتاب ہو پاجامۂ کمخواب میں چمکا
پہنچے کو چھڑاؤ گے بڑے مرد ہو ایسے — تم پہلے مرے ہاتھ سے دامن تو چھڑا لو

(۶) اس دیوان میں سنگلاخ زمینوں والی غزلیں بھی خاصی تعداد میں ہیں اور ان کی زمینیں پہلے تین دواوین کی زمینوں سے بھی زیادہ سخت ہیں۔

(۷) دیوانِ اول میں اکثر مشکل زمینیں شعر کے ساتھ ایک جان ہو جاتی ہیں اور زمین نمایاں ہو کر اپنے وجود کو ظاہر کرنے کے لیے الگ سے نہیں جھانکتی۔ دیوان دوم میں یہ صورت بدلنے لگتی ہے اور تیسرے دیوان میں اکثر زور زمین پر ہو جاتا ہے۔ اس دیوان میں بھی سنگلاخ زمینیں شعر سے الگ اپنا وجود ظاہر کرتی ہیں اور شاعر کی قادر الکلامی کا سکہ جماتی ہیں۔

اس دیوان میں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ قافیہ کو زیادہ اہمیت دی جا رہی ہے اور قافیہ و ردیف کے مزاج ہی سے غزل کا رنگ متعین ہو رہا ہے اور یہ رنگ خود شاعر کے فطری رنگ و مزاج پر غالب آ گیا ہے۔ اسی لیے یہ شاعری زندگی سے کٹ گئی ہے۔ یہاں ''حسن''، ''عشق'' پر غالب آ گیا ہے۔

اک حرف میں سو نکتے تم ہم کو سجھاتے ہو سب شاعری اپنی کا سامان تمھیں سے ہے

اس دیوان کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ مصحفی اب اسی تہذیب کا حصہ بن کر اس میں جذب ہو گئے ہیں۔

(۸) بدن اور اعضائے بدن مصحفی کے خاص موضوع ہیں جن میں سر، سینہ، زلف و کمر کا بیان ہر دیوان میں نمایاں ہے لیکن بدن کو جس انداز اور جس کیفیت کے ساتھ وہ بیان کرتے ہیں اس میں شائستگی کے ساتھ رنگ اور خوشبو کا احساس ہوتا ہے اور احساس جنس کے ساتھ، پاکیزگی و طہارت شعر کے مزاج میں شامل ہو جاتی ہے مثلاً یہ دو تین شعر دیکھیے

ہر چند کہ تھا قابلِ دیدن بدن اس کا پر آنکھ نہ ٹھہری جو کھلا پیرہن اس کا

کیا اس کے گورے پنڈے کا عالم بیاں کروں بھر دی ہے کوٹ کوٹ صباحت بدن کے بیچ

صفا سیمیں بتوں کے جسم کی میں کیا کہوں گویا یہ کافر دودھ کے دھوئے ہوئے اندام رکھتے ہیں

(۹) میر و سودا کا ذکر مصحفی کے ہر دیوان میں آتا ہے لیکن دیوانِ اول میں میر اولیت رکھتے ہیں اور سودا ذرا دور رہتے ہیں لیکن دیوان چہارم میں مصحفی میر سے دور ہو جاتے ہیں اور وہ سودا کے رنگ سے قریب تر آ کر اس رنگ کو ابھارتے ہیں جو مصحفی کی انفرادیت بن جاتا ہے۔ یہاں مصحفی کے ہاں وہ امتزاج وجود میں آتا ہے جہاں مزاج میر میں مزاج سودا نہیں بلکہ مزاج سودا میں ذرا سا مزاج میر شامل ہو جاتا ہے۔

دیوانِ پنجم:

دیوان پنجم ۳۲۳ غزلیات، ایک قطعہ تاریخ ولادت، ۲۴ رباعیات، ۵ مثنویات (گلزار شہادت، مرغ نامہ مرزا تقی، بحر المحبت، جذبۂ عشق، در ہجو قوم شیخ)، ۲۳ سلام اور ایک مرثیہ (مربع) پر مشتمل ہے۔

مصحفی نے دیوان پنجم کے زمانۂ تصنیف کے بارے میں کچھ نہیں بتایا البتہ داخلی شواہد سے چند باتیں سامنے آتی ہیں جن سے اس دیوان کے زمانۂ تصنیف کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

(الف) اس دیوان کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دیوان کی تصنیف کے وقت آصف الدولہ کا انتقال ہو چکا تھا:

آصف کے مرتے وہ بھی سفر دوں ہی کر گئی | اب لکھنؤ میں رسمِ سخاوت نہیں رہی

آصف الدولہ کی وفات ۱۲۱۲ھ/ ۱۷۹۷ء میں ہوئی۔ دیوانِ چہارم ۱۲۱۴ھ کے لگ بھگ مکمل و مرتب ہوا۔ گویا غزل کا یہ شعر ۱۲۱۴ھ یا اس کے بعد کا ہے۔

(ب) دیوان پنجم میں شامل مثنوی ''گلزار شہادت'' کا سال تصنیف ۱۲۱۶ھ ہے:

تاریخ رقم ہوئی ہے اس کی | بارہ سے سولہ سن ہجری

گویا ۱۲۱۶ھ میں یہ دیوان زیر تصنیف تھا۔

(ج) مصحفی نے چار رباعیات حسب فرمائش فتح علی کپتان لکھی ہیں جن میں نواب سعادت علی خاں کی شفایابی پر اظہار خوشی کیا گیا ہے۔ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ نواب سعادت علی خاں ۱۲۱۶ھ۔ ۱۲۱۷ھ میں بیماری سے شفایاب ہوئے تھے۔ گویا دیوان پنجم اس زمانے میں زیر تصنیف تھا۔

(د) دیوان پنجم میں ایک قطعہ تاریخ ولادت ملتا ہے جس سے ۱۲۱۸ھ سالِ ولادت برآمد ہوتا ہے۔ گویا ۱۲۱۸ھ میں یہ دیوان زیر تالیف تھا۔

(ہ) مصحفی نے دیوان پنجم کے ان دو شعروں میں اپنی عمر ساٹھ سال بتائی ہے۔

ہوئی یہ رنج و محن میری شصت سال کی عمر | لگے نہ تیری کیوں دل میں اس کمال کی عمر

کھایا ہے جوشِ شہدِ بلاغت میں شصت سال | معجونِ عقل آئی ہے جب تک قوام پر

مصحفی ۱۱۶۰ھ میں پیدا ہوئے۔ گویا یہ شعر لگ بھگ ۱۲۲۰ھ کے لکھے گئے۔

(و) ۱۲۲۴ھ میں مصحفی نے دیوانِ ششم کا دیباچہ لکھا اور یہ بھی لکھا کہ ''تا الیوم عمرم از شصت سال متجاوز خواہد بود'' [۱۶۳] اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ دیوان ششم ۱۲۲۴ھ میں مکمل ہوا اور اس طرح ''دیوان پنجم'' ۱۲۱۴ھ اور ۱۲۲۰ھ کے درمیان مکمل ہوا۔

اسی دیوان کے مطالعے سے یہ چند باتیں اور سامنے آتی ہیں:

(۱) اس دیوان میں ''معاملہ بندی'' کا رنگ، جس کے نمائندے جرأت ہیں، کم ہو گیا ہے اور اس کے بجائے ''سادہ گوئی'' کا اثر، جو دیوانِ اول میں خاص طور پر نمایاں تھا اور دیوانِ چہارم میں بھی ملتا ہے، نمایاں ہو رہا ہے۔ اس سادہ گوئی میں ''خارجیت'' نمایاں ہے۔ اس خارجیت میں مصحفی کا لہجہ و انداز تو موجود ہے لیکن اس میں لکھنؤ کی موجود تہذیب کا مزاج و رنگ گہرا ہو گیا ہے۔ اسی مزاج کے زیر اثر رعایتِ لفظی، رعایتِ حرفی اور اس سے تعلق رکھنے والے صنائع مثلاً تبادل الراسین وغیرہ زیادہ ہو گئے۔ اس رنگِ سخن کے یہ شعر دیکھیے:

میرے اور اس کے درمیاں جس نے نفاق رکھ دیا | نون کی جا نہ اس نے کیوں واو وفاق رکھ دیا

ہم جلد و دفاتر سے کچھ پاس نہیں رکھتے | الّا ہے فقط موزوں اک تاؤ طبیعت کا

چھوا ہو اگر میں نے کاکل کو تیری | الٰہی مرے ہاتھ میں سانپ کاٹے

(۲) اس دیوان میں ''مضمون بندی'' کی طرف رجحان بڑھ گیا ہے اور مضمون بندی کی نوعیت یہ ہے کہ لہجہ و انداز تو مصحفی کا اپنا ہے لیکن موضوعات و مضامین وہ ہیں جو لکھنؤ میں مقبول تھے۔ اس دیوان سے معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی ''سادہ گوئی'' کے ساتھ ساتھ اس نئے رنگِ سخن کی طرف بھی مائل ہو رہے ہیں، جو درج ذیل اشعار میں نمایاں ہوا ہے۔

شاید زکوٰۃ اس نے اشکوں کی دی نہ تھی کچھ — جو بحرِ عاشقی کے تاجر کا مال ڈوبا

موباف سرخ اس کے کر یاد میں جو رویا — چوٹی تلک لہو میں ہر اک نہال ڈوبا

عالم سادگی کی وصف میں نے جو کی تو ناک سے — اس نے اتار کر وہیں اپنا بلاق رکھ دیا

چیچک کو اس کے رو کی لیا خط نے یوں چھپا — سبزے میں جس طرح کہ کبھی دام گم ہوا

کھاوے نہ زہر کیوں کہ پری اس سہاگ پر — شانہ سوار ہے تری چوٹی کے ناگ پر

ایک رنگ تو یہ ہے جو اس دیوان میں ابھر رہا ہے لیکن اسے ہم اس دیوان کا غالب رنگ نہیں کہہ سکتے۔ دوسرا رنگ وہ ہے جہاں سادگی میں خارجیت بہت نمایاں ہے اور یہ خارجیت لکھنؤ کی موجود تہذیب سے پوری مطابقت رکھتی ہے۔ اس مخصوص رنگ کو پہنچاننے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

لگن میں گر نصیبِ غیر ہیں تیرے چرن دھونا — ہمیں بھی جان سے ہاتھ اپنے اے نازک بدن دھونا

زنجیر سے مرتے تک باہر نہ قدم نکلا — زندانیٔ الفت کا زنداں ہی میں دم نکلا

ہلاکِ لذتِ دنیا ہے آدمی اس طرح — قوامِ شہد میں جوں ہو مگس تہ و بالا

اس کی تربت پہ کسی نے نہ دھریں دو اینٹیں — کشتۂ عشق کا کیا خاک مزار آئے نظر

لگ کر مرے سر پر جو تری تیغ الٹ جائے — شاید کہ خوشی سے کوئی دم زیست کا کٹ جائے

اس دیوان میں مصحفی ایک نئی تخلیقی کش مکش کا شکار نظر آتے ہیں۔ ایک طرف ان کا وہ اصل رنگ تھا جو دیوانِ اول میں نظر آتا ہے۔ پھر وہ رنگ تھا جس میں لکھنؤ کے زیرِ اثر معاملہ بندی کو موضوعِ سخن بنایا تھا۔ ایک وہ رنگ تھا جس میں مشکل زمینوں میں نئے نئے قافیوں کے استعمال سے دادِ سخن دی گئی تھی۔ پھر وہ رنگ تھے جو سودا و میر کے ہاں ابھرے تھے۔ مصحفی نے ان سب رنگوں کو اپنی شاعری میں استعمال کیا تھا لیکن اب پھر شاعری کا رنگ بدل رہا تھا اور مصحفی محسوس کر رہے تھے کہ مشاعروں میں ان کو وہ داد نہیں مل رہی ہے جو اب تک ملتی رہی تھی جس کا ذکر اس رباعی میں بھی کیا ہے:

اہل معنی کو یہاں پوچھے ہے کون — صورت ذلت سے معنی سے عیاں

شعر نازک پڑھنے آگے دب گئے — یہ مثل وہ ہے گدھے کو زعفراں

اس رنگ میں ''متین الفاظ'' اور ''لغات'' کے استعمال سے شاعری کو نیا رنگ دیا جا رہا تھا۔ اسے مصحفی نے ''واہی گوئی'' کا نام دیا ہے:

مرتبے سے گریں اپنے عقول و افہام — ہو صبح دوم سے دو بدو ظلمتِ شام

قسمت میں لکھا تھا ریختے کے یہ بھی — واہی گوئی کا شاعری ہووے نام

''واہی گوئی''، جس میں معنی کے بال سے کھال نکالنے کی کوشش کی جا رہی تھی، لکھنؤ میں مقبول اور ناسخ کے ہاں یہ رنگ سب سے زیادہ نمایاں ہو رہا تھا۔ مصحفی اب اپنے مخصوص رنگِ سخن کے ساتھ، جس میں سودا کی خارجیت کے رنگ میں ذرا سا میر کے رنگ کو شامل کیا تھا، ایک آدھ شعر ''واہی گوئی'' کا بھی اپنی غزل میں شامل کر لیتے ہیں تاکہ مشاعروں اور محفلِ شعر میں ان کو نہ صرف داد ملے بلکہ ان کی استادی کا بھرم بھی اسی طرح قائم رہے۔ مصحفی کا اصل رنگ دیوان دوم سوم و چہارم کے مقابلے میں اس دیوان (پنجم) میں زیادہ نمایاں ہے مثلاً ردیف الف سے یہ چند شعر دیکھیے:

وصل کے پیچھے پیچھے سے آتے ہی غم نے گرم گرم — سینے پر اک غریب کے داغِ فراق رکھ دیا

وہ مرغ بے نصیب اسیرِ قفس ہوں میں — صیاد نے نہ جس کو کبھی ہاتھ پر لیا
ہر روز . زمانہ ہے کسی پر — وہ آج نہیں ہے یاں جو کل تھا
اس سروِ خراماں کو اے مصحفی آتا ہے — ہر پانو کی ٹھوکر میں فتنے کو جگا جانا
پل مارتے ہی مثل شرر ہم فنا ہوئے — از بس کہ زندگانی کا عرصہ قلیل تھا
اتنی تو ہجر کی شب رکھتی نہ تھی درازی — رستے میں آتے آتے گم ہوگئی سحر کیا
آئی شبِ فراق تو یک بار مصحفی — چلنے سے رہ گیا یہ ہوا آسماں کو کیا

یہی وہ رنگ ہے جو اس دیوان میں نمایاں ہے اور یہی وہ رنگ ہے جس سے آج ہم مصحفی کو پہنچانتے ہیں اور جو سودا کے رنگِ خارجیت میں میرؔ کا ذرا سا رنگ ملانے سے پیدا ہوا ہے۔

(۳) اس دیوان میں بھی مشکل زمینوں میں غزلیں موجود ہیں اور عام طور پر ردیف شعر سے ایک جان ہو کر آئی ہے۔ اس دیوان میں آسان و رواں زمین اور چھوٹی بحر میں بھی متعدد غزلیں ملتی ہیں۔ ساتھ ہی غزلوں میں تعداد اشعار بڑھ گئی ہے اور دو غزلہ، سہ غزلہ، چار غزلہ، پنج غزلہ، بھی خاصی تعداد میں موجود ہیں۔ مصحفی اپنی استادانہ حیثیت کو برقرار رکھنے کے لیے یہ سب کام حسبِ ضرورت تواتر کے ساتھ کرتے ہیں۔ ''واہی گوئی'' کی طرف ان کی توجہ اسی وجہ سے ہو رہی ہے۔ دیوان پنجم میں کافی تعداد میں ایسی غزلیں ملتی ہیں جن میں ناسخ و آتش کی غزلیں بھی موجود ہیں۔

(۴) قوتِ اظہار اور قدرتِ بیان اس دیوان میں اور بڑھ گئی ہے۔ ان کی شاعری پر وہ شخصی دباؤ جو دیوانِ سوم و چہارم میں محسوس ہوتا ہے اور جس کی وجہ انشا، شاہزادہ سلیمان شکوہ اور ان کے دربار کا ماحول تھا، اس دیوان میں نظر نہیں آتا۔ یہاں شاعری میں آزادی کی فضا کا احساس ہوتا ہے۔

(۵) دلّی کا ذکر اس دیوان میں بھی کئی جگہ آیا ہے لیکن اب ان یادوں میں وہ شدت نہیں ہے جو پچھلے دواوین میں محسوس ہوتی ہے۔ اب ''جمنا'' کے بجائے ''گومتی'' کا حوالہ ان کی شاعری میں آنے لگا ہے:

مصحفی اب گومتی میں تو نہاتا کیوں نہیں — پاسباں ہے حسن کا کس کے برہمن آب پر

مصحفی اپنی استادانہ حیثیت برقرار رکھتے ہوئے، شاہ حاتم کی طرح، بدلتے زمانے کے ساتھ چلتے رہے۔ دیوان پنجم کی تکمیل (۱۲۲۰ھ) کے وقت لکھنؤ میں ان کے شاگردوں کی کثرت تھی۔ میر ابھی زندہ تھے اور بوڑھے ہو چکے تھے۔ جرأت بھی زندہ تھے لیکن ان کا رنگِ سخن اب اتنا مقبول نہیں رہا تھا جتنا وہ پہلے تھا۔ نئے شاعر نئے رنگ کی تلاش میں تھے۔ ناسخ مروجہ رنگوں کو منسوخ کر کے ''معنی بندی'' کو جسے مصحفی نے ''واہی گوئی'' کہا تھا، نئی شاعری کی بنیاد رکھ رہے تھے اور ایسے پھول کتر رہے تھے جن میں رنگ تو گہرے تھے لیکن کچے اور بے خوشبو تھے۔ آتش کی آواز اس فضا میں ابھر رہی تھی اور ساتھ ہی طالب علی عیشی بھی اسی لے سے لے ملا رہے تھے۔ ''دیوانِ ششم'' اسی فضا میں شروع اور ختم ہوا''۔

دیوانِ ششم:

''دیوانِ ششم'' ۵۶۳ غزلیات، ۸ قطعات، ۷ رباعیات، ایک مخمس ایک مرثیے (مربع) پر مشتمل ہے۔

مصحفی نے فارسی زبان میں اس دیوان کا ''دیباچہ'' بھی لکھا ہے جس میں مفید باتیں بیان کی گئی ہیں۔

مصحفی نے اس دیوان کے زمانہ تصنیف کے بارے میں براہ راست کوئی بات نہیں لکھی لیکن داخلی و معاصر شہادتوں سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں جن سے اس دیوان کے سالِ اختتام و زمانہ تصنیف کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

(۱) مصحفی نے دیوان ششم کا دیباچہ ۱۲۲۴ھ میں لکھا۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں:

''۱۲۲۴ھ ہجری نبوی در بلدۂ لکھنؤ تحریر پذیرفت........'' [۱۶۴]

(۲) تذکرہ ''عمدۂ منتخبہ'' ۱۲۲۴ھ میں مکمل ہوا [۱۶۵] اور اس میں اعظم الدولہ سرور نے مصحفی کے چھ دواوین کا ذکر کیا ہے: ''صاحبِ تصانیف بسیار است۔ یک دیوانِ فارسی و شش دیوانِ ریختہ موزوں نمودہ'' [۱۶۶]

(۳) ''دیوان ششم'' میں جرأت کی وفات کا قطعہ تاریخ ملتا ہے جس سے ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۴) اسی دیوان میں محمد تقی میر کی تاریخ وفات ۱۲۲۵ھ کا قطعہ تاریخ بھی ملتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ دیوان مکمل ہونے کے بعد اسے شاملِ دیوان کیا گیا ہے۔ ۱۲۲۵ھ میں دیوانِ ہفتم بالکل ابتدائی صورت میں تھا اور دیوان ششم مکمل ہو چکا تھا۔

(۵) دیوان ششم کے دیباچہ میں مصحفی نے اپنی عمر ساٹھ سال سے متجاوز بتائی ہے:

''تا الیوم (۱۲۲۴ھ) عمرم از شصت متجاوز خواہد بود'' [۱۶۷]

مصحفی کا سال ولادت ۱۱۶۰ھ ہے گویا اس وقت ان کی عمر ۶۴ برس تھی۔

دیوان پنجم جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، ۱۲۲۰ھ کے لگ بھگ مکمل ہوا اور دیوان ششم ۱۲۲۴ھ میں مکمل ہوا اور ایک قطعہ تاریخ وفات میر کا اضافہ ۱۲۲۵ھ میں ہوا۔ اس دیوان کا دیباچہ بھی ۱۲۲۴ھ میں لکھا گیا۔ ان تمام شواہد کے پیشِ نظر کہا جا سکتا ہے کہ دیوان ششم ۱۲۲۰ھ اور ۱۲۲۵ھ کے درمیان تصنیف ہوا۔

اس دیوان میں مصحفی نے اپنے بڑھاپے ضعف و ضعیفی کا ذکر بار بار کیا ہے۔ بہت سے اشعار سے محسوس ہوتا ہے کہ احساسِ مرگ بھی بڑھ گیا ہے۔ بڑھتی ہوئی پیری اور احساسِ مرگ کے ساتھ تخلیقی سطح پر یہ مسئلہ بھی مصحفی کو پریشان کر رہا تھا کہ ''طاقتِ سخن'' کے باوجود ان کا رنگِ شاعری اب زمانے کے بدلے ہوئے منظر میں وہ قبولیت نہیں رکھتا جو اب سے پہلے انھیں میسر تھی۔ یہ وہی صورت حال تھی جو شاہ حاتم کو اپنے دور میں پیش آئی تھی اور انھوں نے اپنی استادی اور مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے خود کو زمانے کے ساتھ بدل لیا تھا۔ لکھنؤ آ کر مصحفی نے ''سادہ گوئی'' کے ساتھ ساتھ ''معاملہ بندی'' کو اختیار کیا تھا تا کہ جرأت کو جواب سخن دیا جا سکے۔ سنگلاخ زمینوں میں قافیہ اور ردیف کے موتی چنے تھے تا کہ دوسروں سے مقابلہ کیا جا سکے۔ دیوان ششم میں ہمیں تخلیقی سطح پر پھر ایک کش مکش کا احساس ہوتا ہے۔ سادہ گوئی نامقبول ہو گئی ہے۔ معاملہ بندی بھی نئے شاعروں کو جن میں ناسخ و آتش ممتاز و نمایاں تھے، اپنی طرف نہیں کھینچ رہی تھی اور ساتھ ہی خود مصحفی کو ان کے اپنے کلام پر وہ داد نہیں مل رہی تھی جواب تک ملتی رہی تھی۔ اس بات کا ذکر بار بار ان کے اشعار میں آیا ہے مثلاً:

دیکھو دم شنیدنِ اشعارِ مصحفی	تحسینِ خندۂ حسد آلودِ دوستاں
یار اس پہ آفریں نہ کہیں تو بھی مصحفی	مضموں کوئی جو ڈھونڈ کے لاؤں کہیں سے میں
یہ بھی نئی پسند ہے لعلِ سخن کو چھوڑ	گر اب کوئی پسند کرے سنگ شاعری

دیوانِ پنجم کی دو رباعیات میں انھوں نے معنی بندی کے رنگِ شاعری کو مسترد کر کے ''واہی گوئی'' کا نام دیا تھا۔
ع ''واہی گوئی کا شاعری ہووے نام''۔ دیوانِ ششم میں بھی اس کا اظہار غزل میں کیا ہے:

تھا جو شعر راست سرو بوستانِ ریختہ — اب وہی ہے لالۂ زردِ خزانِ ریختہ
خشک کرتے ہیں جو فکرِ خشک سے اپنا دماغ — جانتے ہیں اس کو مغزِ استخوانِ ریختہ
پیچ دے دے لفظ و معنی کو بتاتے ہیں کلفت — اور وہ پھر اس پہ رکھتے ہیں گمانِ ریختہ
فہم میں اتنا نہیں آتا بحکم رائے پست — اس بلندی سے گھٹی جاتی ہے شانِ ریختہ
چاند تارے کا دوپٹہ میں دیا اس کو بنا — ورنہ اس زینت سے کب تھا آسمانِ ریختہ
جب سے ''معنی بندی'' کا چرچا ہوا اے مصحفی — خلطے میں جاتا رہا حسنِ زبانِ ریختہ

لیکن یہی وہ رنگ تھا جو اس وقت مقبول تھا اور تیزی سے پھیل رہا تھا۔ محفلِ مشاعرہ میں اسی رنگِ سخن پرداد کے ڈونگڑے برستے تھے اور سادہ گوئی نامقبول ہو چکی تھی۔ نیا رنگِ سخن مرتی ہوئی تہذیب کی شاعری کا رنگ تھا۔ فرنگیوں کا اقتدار اس تہذیب کا گلا گھونٹ رہا تھا۔ مرکزِ تہذیب کے اپنی جگہ سے ہٹ جانے سے یہ تہذیب کبڑی ہو گئی تھی اور اس توازن کو کھو چکی تھی جو صحت مند تہذیبوں کی پہلی نشانی ہوتی ہے۔ اقتدار کی ڈور فرنگیوں کے ہاتھ میں تھی لیکن اس کا بے معنی اظہار یہ تہذیب ضرور کر رہی تھی۔ ''معنی بندی'' اسی مرتی ہوئی بوڑھی کبڑی تہذیب کی آخری نشانی تھی جس کے نمائندہ اس دور میں شیخ امام بخش ناسخ تھے۔ اب مصحفی کے سامنے دو راستے تھے۔ یا تو وہ اپنے رنگ میں شاعری کرتے رہیں اور رفتہ رفتہ ٹکسال باہر ہو جائیں یا پھر وہ اس رنگ میں شعر کہنے لگیں جو اس وقت لکھنؤ میں مقبول ہو رہا ہے اور نئی نسل اس پر لہلوٹ ہے۔ مصحفی نے جیسا کہ دیوانِ ششم سے معلوم ہوتا ہے، معنی بندی کا رنگ اختیار کر لیا اور نتیجہ یہ ہوا کہ بڑھتی ہوئی عمر، گرتی ہوئی صحت اور چڑھتی ہوئی پیری کے اس دور میں بھی ان کی استادی اور مقبولیت برقرار رہی:

کہے گا تم سے بھی اے دوستانِ معنی بند — جو مصحفی سے بھی موزوں کوئی ترانا ہوا

دیوانِ ششم میں یہ رنگ گہرا اور نمایاں ہے۔ اپنے ''دیباچے'' میں مصحفی نے خود اس کا اعتراف کیا ہے۔
''شیخ ناسخ کہ یکے از دوستانِ محمد عیسیٰ تنہاست......خود را اسم با مسمّیٰ انگاشتہ برطرز ریختہ گویانِ سادہ کلام در عرصہ قلیل خط نسخ کشیدہ۔ از قفایش قدم بر قدم او خواجہ حیدر علی آتش ہم در رسیدہ......و ہم چنیں ثالثِ ایشاں طالب علی عیشی تخلص بہ تیغ دو زبان نظم و نثر ذوالفقار علی از نیام برآوردہ سر اعادیِ باطل آہنگ را بہ بریدن داد تا آنکہ معاندین و دعویداران بہ سوراخِ موش خزیدند و از خجالت دیگر قدم در مجلس مشاعرہ نہ نہادند......اگرچہ عاصی ہم از گروہ سادہ گویاں بود لیکن بہ فیضِ صحبتِ بزرگاں در فن فارسی مہارت کلی داشت بلکہ ریختۂ خود را مہمانِ طفیلی فارسی می دانست، در مجلس ہائے مشاعرہ از روئے ایں صاحبان کہ اقرار استادی من بہ نفس الامر دارند خجلتی نہ کشید بلکہ غزلیات ایں دیوان ششم را اکثرے بروبہ ایشاں گفتہ از حسنِ قبول محروم مباد۔'' [۱۶۸]

اس دیوان میں مصحفی نے اس رنگِ سخن یعنی ''معنی بندی'' کو جسے وہ اب تک ''واہی گوئی'' کہتے رہے تھے رنگِ زمانہ دیکھ کر قبول کر لیا۔ اسی لیے اس دیوان میں جہاں معنی بندی کا رنگ نمایاں ہے وہاں دوسرے رنگ مثلاً سادہ گوئی اور میر و سودا کے رنگوں سے مل کر بننے والا مصحفی کا اپنا منفرد رنگ بھی موجود ہے۔ معنی بندی کی مصحفی کے ہاں یہ صورت بنتی ہے:

جب کہ زردابۂ اشک اپنی چوا آنکھوں سے　　　　ہر مہوس اسے ہرتال کا روغن سمجھا
کرتے بھیجے ہیں تجھے لیلیٰ نے سی کر مجنوں　　　　گرد صحرا کے تئیں اپنی تو پوشاک نہ کر
یہ رنگینی نہیں دیکھی رخِ گلہائے بستاں پر　　　　کفِ پا کا مری احسان ہے خارِ مغیلاں پر
ہجومِ غم کا نشاں کیوں نہ دل پہ رہ جاوے　　　　کہ قافلے کی تو ہوتی نہیں زمیں بے داغ

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ تہذیب، جس پر شاعری کی بنیادیں کھڑی ہیں، خود معنی کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ یہاں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ معنی کا رشتہ زندگی سے کٹ گیا ہے اور یہ معنی تاریخی دھاروں سے باہر تلاش کیے جا رہے ہیں۔ اسی لیے یہاں معنی میں بے معنویت نمایاں ہے۔ یہ ایسی معنویت ہے جس میں بظاہر معنی موجود ہونے کے باوجود معنی نہیں ہیں:

مصحفی شاعری رہی ہے کہاں　　　　اب تو مجلس کے روضہ خواں ہیں ہم

اس دیوان سے واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ میرؔ کا رنگ جس کی پیروی وہ دیوان اول میں کرتے ہیں اور جن کی شاعری کی بے محابا تعریف ''عقد ثریا'' اور ''تذکرۂ ہندی'' میں کرتے ہیں اب کم و بیش ان کے مزاجِ سخن سے خارج ہو گیا ہے اور سوداؔ کے اثر نے اس کی جگہ لے لی ہے:

راہِ سخن میں میرؔ بھی گو خوش رقم پڑا　　　　مرزاؔ سے پیشتر نہ پر اس کا قدم پڑا

اس دیوان کے رنگِ سخن کو جب وہ اپنے پہلے رنگ یا کلامِ سودا سے ملاتے ہیں تو محسوس کرتے ہیں کہ سودائیت اور خارجیت کے باوجود، یہ اس سے الگ ہے اور کہہ اٹھتے ہیں:

یہ ریختہ کچھ اور زباں میں ہے مصحفی　　　　سچ ہے کہ یہ چلن نہیں مرزاؔ رفیع کا

اور خود سے پوچھنے لگتے ہیں:

کیوں بولتا نہیں روش اپنی سے مصحفی　　　　تو بھول ہی گیا غزلِ عاشقانہ کیا

عاشقانہ رنگ اس دیوان میں کم ہو گیا ہے اور اس کی جگہ معنی بندی کا رنگ حاوی آ گیا ہے لیکن ساتھ ساتھ مصحفی کا مخصوص رنگ بھی دبا دبا سا موجود ضرور ہے۔ بڑھتی ہوئی خارجیت، لکھنوی تہذیب کے مزاج اور معنی بندی کے نئے رجحان نے اب اس شاعری کو وہ نہیں رہنے دیا جو وہ تھی اور جس میں سودا اور میر نے مل کر مصحفی کی شاعری کو ایک نیا مزاج دیا تھا۔

رواجِ زمانہ کے مطابق اس دیوان میں دو غزلہ، سہ غزلہ، چار غزلہ، پنج غزلہ، خاصی تعداد میں ملتے ہیں خصوصاً دو غزلہ و سہ غزلہ تو کثرت سے ہیں۔ عام طور پر غزلیں طویل ہیں۔ زمینیں بھی سنگلاخ ہیں لیکن مصحفی اپنی قادرالکلامی سے زمین کو پانی کر دیتے ہیں۔ معنی بندی، سخت پتھر زمینوں اور طویل غزلوں کی وجہ سے اس دیوان کی غزلیں عام طور پر قافیے کی شاعری کے ذیل میں آتی ہیں۔ جذبہ و احساس یا شاعر کا اپنا تجربہ اور اس کا اظہار کوئی معنی نہیں رکھتا بلکہ اصل معیار یہ ہے کہ شاعر نے کتنے قافیے اور کیسے استعمال کیے ہیں۔ اس دیوان میں بھی قدرتِ بیان اور استادانہ قادرالکلامی نمایاں ہے۔ معنی بندی کی وجہ سے ''مبالغہ''، ''مقابلتاً'' بڑھ گیا ہے۔

مصحفی کو لفظوں کے انتخاب کا بڑا سلیقہ ہے۔ ان کا ذخیرۂ الفاظ اس دور کے ہر شاعر سے زیادہ ہے۔ اس دیوان میں موسیقیت اور لفظوں کے لحن کا شعور بھی بڑھ گیا ہے۔

مصحفی نے اس دیوان میں اردو کا لفظ زبان کے معنی میں بار بار استعمال کیا ہے۔ اس دیوان میں شاعرانہ

تعلّی والے اشعار بھی بہت ہیں۔ دلّی کا ذکر بھی کئی شعروں میں آیا ہے لیکن اب یادِ دہلی میں وہ شدت نہیں رہی جو پچھلے دواوین میں محسوس ہوتی ہے۔ اب لکھنؤ کو انھوں نے قبول کرلیا ہے اور اس کے ذکر میں محبت شامل ہوگئی ہے:

کیوں لکھنؤ نہ ثانی طہراں ہو مصحفی ملتی ہے گفتگو تری شاپور سے بہت

دیوان ششم کی ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ یہاں مصحفی کا لہجہ و انداز بدل گیا ہے۔

اس دیوان کا ''دیباچہ'' بھی خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ دیباچہ فارسی زبان میں ہے۔ اس میں مصحفی نے بعض وہی باتیں دہرائی ہیں جو شاہ حاتم کے حوالے سے ''تذکرۂ ہندی'' میں درج کی ہیں۔ دیباچہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میر کا تذکرہ ''نکات الشعرا'' اور قائم چاندپوری کا تذکرہ ''مخزن نکات'' ان کی نظر سے گذرے تھے۔ مصحفی نے یہ بات بھی لکھی ہے کہ میر از راہ ظرافت شاہ حاتم کو ''واہ الشعرا'' کہتے تھے۔ مصحفی اپنے دیباچہ میں ریختہ گوئی کی روایت کو ولی دکنی سے شروع کر کے اپنے دور تک بیان کرتے ہیں لیکن یہاں چیزوں کو انھوں نے خلط ملط کر دیا ہے۔ مثلاً اپنے ''تذکرۂ ہندی'' کے برخلاف سجاد اور فدوی کو آبرو، ناجی اور حاتم کے ساتھ تحریک ایہام گوئی سے وابستہ کر دیا ہے حالانکہ آبرو، ناجی اور حاتم بانی تھے اور سجاد و فدوی ان کے پیرو تھے۔ اسی طرح ردعمل کی تحریک میں میرو میرزا، یقین و مظہر جانجاناں کو ایک ساتھ کھڑا کر دیا ہے حالانکہ ''ایہام گوئی'' کے خلاف جس نے علم بغاوت بلند کیا وہ مرزا مظہر جانجاناں تھے۔ سراج الدین علی خاں آرزو نے نئی نسل کے شعرا کو فارسی سے ہٹا کر ریختہ (اردو) کی طرف لگایا تھا۔ مصحفی نے ردعمل کی تحریک (ترکِ ایہام گوئی) کو آرزو سے منسوب کیا ہے جو درست نہیں ہے۔ اس کے نقاشِ اول جانجاناں ہیں جیسا کہ خود مصحفی نے تذکرۂ ہندی میں لکھا ہے[۱۶۹]

دیوان ہفتم:

دیوان ہفتم (۵۶۴) غزلیات، (۷) رباعیات، (۶) قطعاتِ تہنیت، ایک مثنوی، (۲) مخمسات اور (۴) سلام پر مشتمل ہے۔ جیسا کہ ہم دیوانِ ششم کے مطالعے میں لکھ آئے ہیں کہ دیوان ہفتم کم وبیش میر کی وفات ۱۲۲۵ھ کے ساتھ شروع ہوا۔ دیوان ہفتم میں ایک جگہ مصحفی نے یہ اشارہ کیا ہے کہ ان کی عمر ۷۰ برس ہوگئی ہے:

عمر نے جب عشرۂ ہفتم میں رکھا ہے قدم مصحفی کیا ہو سکے مجھ ناتواں و زار سے

مصحفی ۱۱۶۰ھ میں پیدا ہوئے اور ۱۲۳۰ھ میں ان کی عمر ۷۰ سال ہوگئی۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ دیوان ہفتم ۱۲۳۰ھ میں زیرِ تصنیف تھا۔ مصحفی نے اس دیوان کے ایک شعر میں قتیل کے زندہ ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے:

اور تو ثانی کوئی اس کا نہیں مصحفی کا ہے قتیل البتہ چوٹ

لیکن ایک اور شعر میں انشا و قتیل دونوں کی وفات کا ذکر کیا ہے:

مصحفی کی زندگانی پر بھلا میں شاد ہوں یاد ہے مرگ قتیل و مردنِ انشا مجھے

قتیل نے ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۸ء[۱۷۰] میں اور انشا نے بھی اسی سال ۱۲۳۳ھ میں وفات پائی۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ۱۲۳۳ھ میں یہ دیوان زیرِ تصنیف تھا۔ اس دیوان میں ایک غزل نواب مرزا مہدی علی خان بہادر کی فرمائش پر لکھی گئی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

چشم کے پردے کیے واں مے گلابی رنگ نے ۔۔۔ شیشۂ دل پر مرے یاں خاک باندھی سنگ نے

ایک اور غزل کے مقطع میں مرزا مہدی علی کی طرف اشارہ کیا ہے:

جنسِ سخن کا آج میں دیکھا جو مصحفی ۔۔۔ مہدی سوا تو اور کوئی قدرداں نہیں

مرزا مہدی علی خاں اپنے والد نواب سعادت علی خاں کی وفات اور نواب معتمد الدولہ کے برسر اقتدار آنے کے بعد کلکتہ اور وہاں سے کربلا چلے گئے۔ کلکتہ جانے کا یہ واقعہ ۱۲۳۳ھ میں پیش آیا[۱۷۱] ۱۲۳۳ھ تک دیوان کے زیر تصنیف ہونے کے شواہد تو ملتے ہیں لیکن اس کے بعد کوئی اور بین ثبوت نہیں ملتا۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ''دیوان ہفتم'' ۱۲۳۵ھ کے لگ بھگ مکمل ہوا۔ اس قیاس کی دو وجہیں ہیں:

(۱) ۱۲۳۵ھ میں دیوان ہفتم مکمل کرنے کے فوراً بعد مصحفی اپنے تذکرے ''ریاض الفصحا'' میں لگ گئے اور ۱۲۳۶ھ میں اسے مکمل کر دیا۔

(۲) دوسرا واضح ثبوت یہ ہے کہ ''ریاض الفصحا'' میں جو انتخاب اپنے کلام کا خود مصحفی نے دیا ہے اس میں سوائے ایک غزل کے، جو دیوان ششم میں شامل ہے۔ باقی ساری غزلیں، دیوان ہفتم سے انتخاب کی گئی ہیں جو نیا دیوان تھا اور حال ہی میں مکمل ہوا تھا۔

ان شواہد کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ دیوانِ ہفتم کا آغاز ۱۲۲۵ھ میں ہوا اور اس کی تکمیل ۱۲۳۵ھ میں ہوئی۔ اس وقت مصحفی اپنی عمر کے ۷۵ سال پورے کر چکے تھے۔

دیوانِ ششم کے بعد جب ہم دیوانِ ہفتم کا مطالعہ کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ اب مصحفی نے ''معنی بندی'' کی شاعری کو قبول کر لیا ہے اور یہ رنگ جم کر اس دیوان میں نکھرا ہے۔ اپنے اس بدلے ہوئے رنگ کا اظہار خود مصحفی نے اس طرح کیا ہے:

مجھ کو چولھے میں نظر آتا ہے شعلہ طور کا ۔۔۔ میں ہوں شاعر باندھتا ہوں تب تو مضموں دور کا

آپ دیوان ہفتم پڑھیں گے تو محسوس کریں گے کہ یہاں مصحفی کا اپنا انداز اور لہجہ بدل گیا ہے اور جلال، اسیر اور صائب کے رنگِ شاعری مل کر مصحفی کے اس بدلے ہوئے رنگِ شاعری کو جنم دے رہے ہیں۔ ''معنی بندی'' بنیادی طور پر خیالی شاعری کا نام ہے جس میں دور کی کوڑی لا کر تخیل کی بے محابا پرواز سے، نئے نئے مضامین سے اس طرح دادِ سخن دی جاتی ہے کہ چولھے میں طور کا شعلہ نظر آنے لگتا ہے۔ اس میں جذبہ واحساس، شاعر کے اپنے تجربوں، مشاہدوں اور واردات قلبی سے شاعری کا کوئی تعلق باقی نہیں رہتا اور معنی کا رشتہ زندگی سے بالکل کٹ کر رہ جاتا ہے۔ یہاں شاعر اسی طرح مضمونِ تازہ کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے جس طرح دورِ آبرو کے ایہام گو شعرا تلاشِ ایہام میں ہر کنویں میں بانس ڈالتے تھے اور بہت دور کی کوڑی لاتے تھے۔ معنی بندی کے تعلق سے مصحفی کی شاعری میں یہی صورت نظر آتی ہے۔ اس بدلے ہوئے لہجے اور انداز کو واضح طور پر محسوس کرنے کے لیے ہم ان کے پچھلے دواوین سے کسی ایک موضوع کے ایک ایک دو دو شعر جمع کرتے ہیں۔ بیانِ ''زلف'' مصحفی کا محبوب موضوع ہے:

مذکورِ زلف ہے مرے دیواں میں سر بسر ۔۔۔ ہر صفحہ اس کا کیوں نہ بنے جال کی کتاب

یہی موضوع پچھلے دواوین میں اس طرح آیا ہے

دیوان اول: مضمونِ زلف از بس پیچیدہ ہے ہم اس کو ۔۔۔ سو بار کھولتے ہیں سو بار باندھتے ہیں

دیوان اول: چھوڑا نہ ایک لحظہ ترا زلف نے خیال رُخ سے جدا ہوئی تو گلے سے لپٹ گئی

دیوان دوم: زلف معنبر اس نے جو کھولی تو یوں مجلس ساری مہکی
آوے چمن سے موسمِ گل میں بادِ صبا کا جیسے جھونکا

دیوان دوم: اس کی درازی بھلا میں بھی تو دیکھوں ذرا زلف مسلسل صنم تا بہ کمر کھول دے

دیوان چہارم: بہر خدا کسی نے دیکھی ہے یہ درازی چوٹی کے بال اس کے ایڑی پہ آرہے ہیں

دیوان چہارم: موجِ نسیم مجھ کو دیتی ہے مشک کی بو اس نازنیں کی شاید چوٹی کہیں کھلی ہے

دیوان پنجم: ان کھلے بالوں پہ کیوں کر نہ پری مرجاوے بدبلا ہے تری آشفتہ سری کی تصویر

دیوان ششم: کاش وہ کھول کے زلفوں کو نہ نکلے ہوتے ہو گیا میں تو گرفتارِ بلا عید کے دن

اب دیکھیے کہ یہ لہجہ اور انداز دیوان ہفتم میں کس طرح بدل گئے ہیں:

دیوان ہفتم: لکھنا ہے پیچ و تاب تری زلف کا مجھے اب کے قلم بناؤں گا شاخِ غزال کا

دیوان ہفتم: چوٹی کا دھیان ساتھ ہے ڈر ہے کہ جسم زار طعمہ لحد میں ہووے نہ مارِ عذاب کا

دیوان ہفتم: گھیر لے یار کے رخسار کو جب افعی زلف منزل آسان ہے جب یاد ہوا قرآن ثلث

یہاں اس بات کا ابھی احساس ہوتا ہے کہ معنی کس طرح لہجے اور انداز کو بدل دیتے ہیں۔ یہ شاعری اس لیے بے اثر اور اس کا لہجہ اس لیے پھیکا ہے کہ اس میں زندگی کا کوئی تجربہ شامل نہیں ہے۔ یہ محض قافیے سے نئے نئے مضمون تلاش کرنے کی شاعری ہے۔ اب ''عشق'' اس شاعری کا مرکز نہیں رہا اور اسی لیے بیان ہجر میں ''ہجریت'' اور بیانِ وصل میں ''وصلیت'' باقی نہیں رہی اور شاعری کے لہجے نے اثر و تاثیر کی طرف سے منہ موڑ لیا ہے۔

اس دیوان میں بھی سنگلاخ زمینوں میں غزلیں کہی گئی ہیں اور غزلیں عام طور پر قصیدہ طور طویل ہیں۔ شاید ہی کوئی قافیہ ایسا ہو جو ان طویل غزلوں میں استعمال نہ کیا گیا ہو۔ اس کا احساس خود مصحفی کو بھی ہے: ع رفتہ رفتہ قافیے بندھ کر قصیدہ ہو گئے۔ دو غزلہ و سہ غزلہ بھی خاصی تعداد میں ہیں اور اسی طرح چار غزلہ و پنج غزلہ بھی خاصی تعداد میں ہیں۔ ردیف ''چراغ'' میں چھ غزلیں اور ردیف ''شمع'' میں آٹھ غزلیں کہی ہیں۔ ''قصیدہ طور'' غزلوں کا یہ عمل سارے دیوان میں ملتا ہے:

از بس حسابِ شعر سے باہر قدم رکھا یارانِ عہد کی جو غزل تھی قصیدہ تھا

طویل غزلیں کہنا اس دور کا عام رجحانِ شاعری تھا۔ اس دیوان میں کثرتِ کلام و بسیار گوئی کی وجہ سے مضامین کی تکرار عام ہے۔

انگریزی زبان و کلچر کے اثرات بھی اس دیوان میں نظر آنے لگے ہیں۔ انگریز ڈاکٹروں نے ہمارے طبیب و جراح سے زیادہ اہمیت حاصل کر لی ہے:

زخم شمشیر نگہ حیف کہ اچھا نہ ہوا کرنے کو اس کی دوا ڈاکٹر انگریز آیا

اس طرح ''بسکٹ'' کا لفظ بھی انگریزی اقتدار کے ساتھ اس معاشرے میں عام ہوا۔ مصحفی نے جھٹ، گھٹ، بکٹ، لٹ کے قافیے کے ساتھ ''بسکٹ'' کو بھی ایک شعر کا قافیہ بنایا ہے:

ہے یہ فلکِ سفلہ وہ پھیکا سا فرنگی رکھتا ہے مہ و خور سے جو پاس اپنے دو بسکٹ

ایک اور شعر دیکھیے جس سے اس معاشرے کے باطن میں انگریزی تہذیب کے غالب آ جانے کا اشارہ ملتا ہے۔

نوبتیں گھر گھر شادی کی پر آیا تب ہشتین بجیں　　یوں تو بڑا صاحب ہر اک ہے جو لندن سے آتا ہے

ہشتین یعنی وارن ہیسٹنگز۔

ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ اس دیوان کا بڑا حصہ ''معنی بندی'' کے رجحان کا حامل ہے لیکن اس میں سادہ گوئی، خاص طور پر ردیف ''ہے'' میں، مصحفی کی شاعری کا اصل رنگ، لیکن زیادہ خارجیت کے ساتھ، دوبارہ نظر آنے لگتا ہے۔ اب مصحفی ان دونوں رنگوں پر اظہار افتخار کرتے ہیں۔ اپنے ایک قصیدے در مدح میر فضل علی میں بھی اس کا اظہار کیا ہے:

جو معنی بندی پہ جاؤں تو ہوں جلال اسیر　　جو سادہ گوئی پہ آؤں تو ہوں فصیحِ وقت

یہ وہ زمانہ ہے جب سودا، انشا، جرأت، قتیل اور خود میر بھی وفات پا چکے ہیں اور اب مصحفی کا مدمقابل کوئی دوسرا موجود نہیں ہے۔ نئی نسل کے شعرا مثلاً ناسخ و آتش نمایاں ہو رہے ہیں:

اشعر ہیں اب تو کشورِ ہندوستاں میں ہم　　مرزا و میر کا تو نہ کر ذکر مصحفی

کہ اپنے وقت کے مرزا و میر ہم بھی ہیں　　حسد کی جا نہیں اے مصحفی کلام ان کا

اور اسی وجہ سے شاعرانہ تعلّی بڑھ گئی ہے۔

قادرالکلامی، پُرگوئی، ہر رنگ میں شعر کہنے اور نئے رجحانات کے مطابق خود کو ڈھالنے کی غیر معمولی صلاحیت وہ خصوصیات ہیں جو اس دیوان میں نمایاں ہو کر سامنے آتی ہیں۔

دیوان ہشتم:

''دیوان ہشتم''، مصحفی کا سب سے مختصر دیوان ہے جو ۱۴۵ غزلیات [۱۷۲]، ۲، رباعیات اور ایک سلام پر مشتمل ہے۔ اس دیوان میں سب حروف تہجی کے ذیل میں غزلیں موجود نہیں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ابھی یہ دیوان مکمل بھی نہیں ہوا تھا کہ ۱۲۴۰ھ میں مصحفی وفات پا گئے۔ گویا اس دیوان میں ۱۲۳۶ھ سے لے کر ۱۲۴۰ھ تک کا کلام شامل ہے اور یہی اس دیوان کا زمانہ تصنیف ہے۔ اسی زمانے میں وہ ریاض الفصحاء کو مکمل کرنے میں لگے رہے جو ۱۲۳۶ھ میں پورا ہوا لیکن اس کے باوجود اس میں خواجہ میر درد کے دیوان اردو کے برابر کلام ضرور ہے۔

دیوان ہشتم میں زیادہ تر غزلیں طویل ہیں جن میں اشعار کی تعداد بیس تک پہنچتی ہے۔ شاید ہی کوئی قافیہ ایسا ہو جو استعمال میں نہ آیا ہو اور قافیے سے جو مضمون پیدا کیا گیا ہے وہ مربوط اور دونوں مصرعے یک لخت ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں نئے سے نئے قافیوں سے مضمون پیدا کرنا ہی اس دیوان کا معیارِ شاعری ہے:

جو قافیہ ہو وضع پر اپنی نشست کھائے　　کہہ دوسری غزل بھی پہ ہے شرط مصحفی

اس دیوان میں بھی ''عشق'' شاعری کا مرکز نہیں ہے۔ سارے دیوان میں قافیے سے مضمون پیدا کرنے کا احساس ہوتا ہے۔ عام طور پر ردیف مزاجِ غزل کو متعین کر دیتی ہے۔ اگر زمین سادہ ہے تو اس میں پھر بھی گنجائش نکل آتی ہے لیکن سنگلاخ زمین میں ردیف مزاجِ غزل پر حاوی آ جاتی ہے اور اسی لیے سنگلاخ زمین میں عام طور پر اچھا

شعر نکالنا مشکل ہوتا ہے اسی لیے ساری قادرالکلامی کے باوجود یہاں شاعری بے اثر اور پھیکی ہے۔ اس دیوان میں موضوعاتِ شاعری بھی محدود ہو گئے ہیں۔ عام طور پر وہ مضامین ہیں جنھیں مصحفی اپنے پچھلے دواوین میں برت چکے ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود اس دیوان کی ایک ''انفرادیت'' بھی ہے۔ جیسا کہ ہم کہتے آئے ہیں ''سادہ گوئی'' مصحفی کی تخلیقی شخصیت کا بنیادی مزاج ہے اور ''معنی بندی'' وہ نیا رجحانِ شاعری ہے جو دیوان ششم و ہفتم میں مصحفی نے اپنی استادانہ حیثیت و مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے اختیار کیا تھا۔ لیکن سادہ گوئی کو بھی، اپنے فطری مزاج کے سبب برقرار رکھا تھا۔ اسی لیے دیوان ہفتم کی ردیف ''الف'' میں معنی بندی ہے تو ردیف ''یے'' میں ''سادہ گوئی'' حاوی ہے۔ دیوان ہشتم میں مصحفی نے معنی بندی اور صاف گوئی دونوں کو ملا کر ایک نیا رنگ بنانے کی کوشش کی ہے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ وہ پتھر زمین میں طویل غزل کہتے ہیں، قافیے سے مضمون پیدا کرتے ہیں اور مضمون میں تخیل کی بے محابا پرواز سے دور کی کوڑی بھی لاتے ہیں لیکن زبان و بیان کی سطح پر وہ عام و سادہ زبان استعمال کرتے ہیں اور اس طرح ایک نیا رنگ پیدا کرتے ہیں یعنی مضامینِ شعر تو معنی بندی کا اظہار کرتے ہیں لیکن اظہار سادہ و عام زبان میں ہوتا ہے۔ دیوانِ ہشتم میں مصحفی ان دونوں کا امتزاج کر دیتے ہیں اور اس امتزاج کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

سبک وضعوں کو لے جاتا ہے سیل فتنہ ہر جانب — کہیں پانی میں بہتا ہوا پتھر نہیں آتا
صورتِ چشم اگر پائی ہے بادام نے تو — برگِ بادام بھی خاکا ہے ترے ابرو کا
کل پتنگ اس نے جو بازار سے منگوا بھیجا — سادہ مانجھے کا اسے ماہ نے گولا بھیجا
ایک کی باقی رہی ہرگز نہ نسل — مصحفی راون کے جو ستر تھے پوت
اس سے خس بہتر جو شاہے کو کرے ہے خوش دماغ — کچھ بھی بوئے آدمیت ہو نہ جس انسان میں
اے مصحفی احوالِ عدم یوں نہیں کھلتا — گر ہاتھ میں میرے وہ کمر آئے تو کہیے
زلفوں کے راستے میں کجی کس طرح سے آئے — دونوں کے درمیاں میں کلام مجید ہے

دیوان ہشتم میں دو احساس بہت نمایاں ہیں۔ ایک یہ احساس کہ میری شاعری کا زمانہ گزر گیا ہے اور دوسرا یہ کہ میرا وقت قریب آ پہنچا ہے۔ یہ دونوں احساس اتنے شدید و سفاک ہیں کہ مصحفی کی تخلیقی شخصیت کو کمزور کر دیتے ہیں مثلاً پہلے احساس کے تعلق سے یہ شعر دیکھیے:

کیا اب کے شاعروں میں تری قدر مصحفی — مانا میں یہ تو افصحِ ہندوستاں ہوا
شاعر ہوئے جب سے تازہ پیدا — اے مصحفی ہم سلف سے ٹھہرے
اس قدر چشم عزیزاں میں ہوا ہوں میں سبک — کہ مری زیست کا جو دم ہے گراں مجھ پر ہے

دوسرا احساسِ مرگ ہے، یہ احساس دیوانِ ششم سے شروع ہوتا ہے، دیوان ہفتم میں بڑھ جاتا ہے اور دیوان ہشتم میں ضعف و پیری میں احساسِ مجبوری شامل ہو کر شدت اختیار کر لیتا ہے:

آخر عمر اپنی نظروں میں — جامۂ زندگی کہن سا لگا
نہ کریو عمر دو روزہ پہ مصحفی تو غرور — کہ آدمی کو نہیں چھوڑتی قضا آخر
بے لطف زندگی کے ہیں دن ابھی اے اجل — تیرے ہی انتظار میں بیٹھے ہیں کب سے ہم
اجل تو ہی سبک کر مجھ کو آ کر — دلوں پر میں گرانی کر رہا ہوں

قریبِ ساحل آ پہنچی ہے کشتی　　　غنیمت ہے کوئی دم زندگانی

ودائع عمر گرامی کے دن قریب آئے　　　رہی ہے زیست بھی کچھ اب تو ہے وہ ذلت کی

ان اشعار میں جو شدتِ اظہار ہے وہ اس دیوان کے دوسرے مضامین میں نہیں ہے، ایک شعر میں مصحفی نے اپنی عمر ۸۰ برس بتائی ہے:

ہمیں اے مصحفی اسی برس میں　　　نہیں اب اعتقادِ عمر فانی

گویا یہ غزل مصحفی نے ۱۲۴۰ھ میں کہی۔ مصحفی کا سالِ ولادت ہم پچھلے صفحات میں ۱۱۶۰ھ متعین کر آئے ہیں۔

مصحفی انگریزی اقتدار کے خلاف تھے جس کا اظہار نہ صرف دیوانِ ہفتم میں کیا ہے بلکہ دیوانِ ہشتم میں بھی کیا ہے:

توڑ جوڑ آوے ہے کیا خوب نصاریٰ کے تئیں　　　فوجِ دشمن سے وہ ہیں لیتے ہیں سردار کو توڑ

مالک الملک نصاریٰ ہوئے کلکتے کے　　　یہ تو نکلی عجب اک وضع کی جنجال کی کھال

ہم نے یہاں مصحفی کے آٹھوں اردو دواوین کے مزاج و رنگِ سخن کو اس طرح نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے کہ مصحفی کے ذہنی ارتقاء کی ایک تصویر سی سامنے آ جائے۔ ان کی غزلوں، قصائد، اور مثنویات کا مطالعہ آگے آئے گا۔ غزلوں کے دواوین میں مثنویات اور دوسری اصنافِ سخن شامل ہیں جب کہ اردو قصائد کا دیوان ''کلیاتِ مصحفی'' کے تحت، ''جلد نہم'' کے طور پر الگ سے شائع ہوا ہے[۱۷۳]

مصحفی نے ایک مختصر سا رسالہ ''خلاصۃ العروض'' کے نام سے تالیف کیا تھا جس کا ذکر ''مجمع الفوائد'' کے مطالعے میں پہلے آ چکا ہے۔ ریاض الفصحا میں بھی مصحفی نے اس کا ذکر کیا ہے[۱۷۴]

مصحفی نے اپنی ایک اور تصنیف ''مفید الشعرا'' کا ذکر بھی کیا ہے جس کا موضوع محاورہ فارسی ہے لکھا ہے کہ ''مفید الشعرا'' کی تالیف سے ان کی فارسی دانی کا مرتبہ روشن ہو جائے گا اور یہ بھی بتایا ہے کہ ''ایں ہمہ شیرینی کہ در ریختہ دارم طفیل فارسی است''[۱۷۵]

۱۲۹۶ھ/ ۱۸۷۸ء میں مطبع تاج المطابع رامپور سے مصحفی کے چار دواوین کا ایک انتخاب شائع ہوا تھا۔ یہ انتخاب امیر مینائی (م ۱۳۱۸ھ/ ۱۹۰۰ء) اور ان کے استاد مظفر علی اسیر لکھنوی (م ۱۲۹۹ھ/ ۱۸۸۱ء) نے مل کر کیا تھا۔ انتخاب کرتے وقت انھوں نے مصحفی کے کلام میں اپنی طرف سے اصلاحیں کر کے زبان و بیان کو اپنے زمانے کے جدید اسلوب کے مطابق کر دیا۔ عبدالسلام رامپوری نے چاروں قلمی دواوین مصحفی اور مطبوعہ انتخاب مصحفی کا مقابلہ کیا تو معلوم ہوا کہ انھوں نے اشعارِ مصحفی میں پانچ قسم کی اصلاحیں کی ہیں: (۱) کہیں الفاظ کی کمی بیشی اور تغیر و تبدل کیا ہے (۲) کہیں اسالیب کلام میں اصلاحیں کی ہیں (۳) کہیں فقروں میں تغیر و تبدیل کیا ہے (۴) کہیں پورے پورے مصرعوں کی ترمیم کر دی ہے۔ (۵) اور کہیں پورے پورے اشعار کی اصلاح کر دی ہے۔ ان عنوانات کے تحت عبدالسلام رامپوری نے کئی کئی مثالیں دی ہیں[۱۷۶] اردو ادب میں اس پیمانے پر تحریف کی دو نمایاں مثالیں ملتی ہیں۔ ایک محمد حسین آزاد کے مرتبہ دیوانِ ذوق کی اور دوسری اسیر و امیر کے منتخبہ دیوانِ مصحفی کی[۱۷۷]

مصحفی کی غزل

مصحفی نے جب شاعری کا آغاز کیا تو سودا و میر کی شہرت و مقبولیت کا سورج پوری تمازت کے ساتھ چمک رہا تھا۔ اس دور کے ہر نئے شاعر کی طرح مصحفی بھی ان دونوں سے متاثر ہوئے اور جب امروہہ سے آنولہ اور وہاں سے ٹانڈہ پہنچ کر نواب محمد یار خاں کے دربار سے وابستہ ہوئے تو یہاں بھی جس شخص سے ''بہ سبب سلیم مزاجی و نسبتِ تامِ شاعری رابطہ شدید'' [۱۷۸] قائم ہوا وہ بھی سودا کے شاگردِ رشید قائم چاند پوری تھے جو اپنے تخلیقی مزاج کی مناسبت سے میر کے رنگِ سخن سے بھی بہت قریب تھے۔ قائم کے ہاں میر و سودا دونوں کی شاعری کا رنگ موجود ہے۔ یہ وہ پہلا بڑا ''اثر'' تھا جو مصحفی نے قبول کیا تھا۔ ٹانڈہ سے جب وہ لکھنؤ پہنچے اور فیض آباد جا کر، قائم کے رقعہ کے ساتھ، سودا سے پہلی اور آخری بار ملے تو وہاں سے وہ ناخوش لوٹے۔ اور جب ایک سال بعد ۱۱۸۷ھ میں دلّی آئے تو یہاں اور شخصیتوں کے علاوہ دو ہستیوں سے زیادہ متاثر ہوئے۔ ان میں سے ایک محمد تقی میر تھے اور دوسرے شاہ حاتم۔ میر کے ''اثر'' کا اندازہ اس سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ ''تذکرہ ہندی'' میں مصحفی نے میر کو ''جادو کار'' [۱۷۹] کہا ہے اور ''عقدِ ثریا'' میں لکھا کہ ''در فنِ ریختہ مردِ صاحب کمال است کہ مثلِ او از خاکِ ہند دیگرے سر بر نیاوردہ۔ چرخ پیر را سالہائے دراز چرخ باید زد کہ ہمچو شخصے را بروئے کار آرد'' [۱۸۰] بوڑھے شاہ حاتم بھی دلّی میں تھے اور ان کی حیثیت مسلم الثبوت استاد کی تھی۔ مصحفی کی محفلِ مشاعرہ میں اکثر بعدِ مغرب آتے۔ ''دیوان زادہ'' میں شاہ حاتم کے ہاں بھی وہی رنگِ شاعری موجود ہے جو میر و سودا کے ہاں ایسا نکھرا کہ ان ہی سے منسوب ہو کر رہ گیا اور جسے عام اصطلاحوں میں داخلیت وخارجیت کا نام دیا جاتا ہے۔ اسی لیے میر اور سودا مصحفی کے لیے ایک مثال، ایک نمونہ بن گئے اور وہ ساری عمر انھیں دونوں سے اپنا قد ناپتے اور خود کو میر و سودا کا مسند نشین سمجھتے رہے:

مسند نشینِ ریختہ جب تک ہے مصحفی	جیتا ہے میر، درد بھی سودا نھیں موا
حسد کی جا نہیں اے مصحفی کلام ان کا	کہ اپنے وقت کے مرزا و میر ہم بھی ہیں
ریختہ گوئی کی بنیاد ولی نے ڈالی	بعد ازاں خلق کو مرزا سے ہے اور میر سے فیض

مصحفی کے دواوین میں ایسے اشعار اکثر ملیں گے جن میں میر و سودا کا ذکر آتا ہے۔ یہ دونوں شاعر ساری عمر مصحفی کے ساتھ رہے۔ ۱۱۹۶ھ میں میر لکھنؤ چلے گئے۔ مصحفی دلّی میں ہی تھے اور میر کی ''تازہ گوئی'' کے رنگ میں شاعری کر رہے تھے۔ مصحفی نے لکھا:

مصحفی گر یہ غزل میں لکھ کے بھیجوں لکھنؤ	میر رختِ تازہ گوئی تہ کرے دیواں سمیت

یہ ''تازہ گوئی'' وہی رنگِ شاعری تھا جو ایہام گوئی کو مسترد کر کے ردِعمل کی تحریک کی صورت میں مرزا مظہر جانجاناں، یقین اور شاہ حاتم سے ہوتا ہوا میر و سودا تک پہنچا تھا اور انھوں نے اپنی غیر معمولی تخلیقی صلاحیتوں سے وہ پھول کھلائے تھے کہ یہ رنگِ سخن ان سے مخصوص ہو گیا تھا۔ میر کی ''تازہ گوئی'' داخلیت کہلائی اور سودا کی ''تازہ گوئی'' خارجیت کہلائی۔ یہ وہی طرز تھا جسے مصحفی نے ''طرزِ عاشقانہ'' [۱۸۱] کہا ہے۔ مصحفی کی غزل کو سمجھنے کے لیے یہ باتیں پیشِ نظر رکھنا اس لیے ضروری ہیں کہ بنیادی طور پر مصحفی کی غزل انھیں اثرات کے دائرے میں رہتی ہے۔ مصحفی اس وقت بھی اس دائرے میں رہے جب وہ دلّی میں تھے اور اس وقت بھی جب وہ لکھنؤ میں خود کو جمانے اور حریفوں کو زیر کرنے کے لیے جرأت

وانشا کے رنگ کو اپنا رہے تھے اور اس وقت بھی جب لکھنؤ کی تہذیبی و ذہنی فضا بدل گئی تھی اور ''معنی بندی'' کی ہوا نے دوسرے رنگوں کی بساط الٹ دی تھی۔ مصحفی، تازہ گوئی کے رنگ، کو جسے وہ سادہ گوئی کا نام بھی دیتے ہیں، جرأت، انشا، ناسخ وغیرہ کے رنگوں میں جذب کر کے اپنی انفرادیت کا لوہا منواتے رہے۔ مصحفی کی شاعری کے نظام شمسی کا یہی وہ بڑا دائرہ ہے جس کے مرکز میں تازہ گوئی (سادہ گوئی) کا سورج مصحفی کی تخلیقی قوتوں کو مسلسل حرارت ونور بہم پہنچاتا ہے۔ اس مرکز سے وہ کبھی نہیں ہٹے اور اسی میں کبھی کم کبھی زیادہ وہ دوسرے نئے رنگ بھی شامل کرتے رہے۔ اسی عمل سے ان کے ہاں وہ تخلیقی امتزاج وجود میں آتا ہے جو مصحفی کی انفرادیت ہے اور جو مختلف رنگوں کی وجہ سے عام طور پر قاری کی نظر سے محو ہو جاتی ہے اور مصحفی کا قاری یہ پوچھنے لگتا ہے کہ مصحفی نے تو ہر رنگ میں شعر کہے، آخر ان کی انفرادیت کیا ہے؟

تخلیقی سطح پر امتزاج کا یہ کام قائم چاند پوری نے بھی کیا تھا لیکن وہ اس میں کامیاب نہ ہو سکے تھے اور ان کے شعر یا تو بالکل میر جیسے ہو گئے یا بالکل سودا جیسے ہو گئے وہ اس سطح پر میر یا سودا سے بلند یا الگ نہ ہو سکے۔ اس کے برخلاف مصحفی کے اشعار کو دیکھیے تو وہ میر کے سے ہوتے ہوئے بھی میر سے الگ ہیں۔ سودا کے رنگ سے ملتے ہوئے بھی سودا سے الگ ہیں۔ مصحفی کے اشعار، قائم چاند پوری کی طرح، سودا یا میر کے کلام میں اس طور پر جذب نہیں ہوتے کہ صاحبِ نظر انھیں پہچان نہ سکیں۔ یہی الگ پن ان کی انفرادیت ہے۔ جب دو مختلف عنصر کے امتزاج سے ایک نیا مرکب وجود میں آتا ہے تو اس مرکب میں ایک معمولیت، ایک اعتدال (Normality) پیدا ہو جاتا ہے۔ ان دونوں عناصر کا الگ پن سست کر ٹھنڈا ہو جاتا ہے اور وہ شدت تحلیل ہو جاتی ہے جو الگ الگ ان دونوں عناصر میں موجود تھی۔ مصحفی کے ہاں سودا کی انفرادیت جب میر کی انفرادیت میں تحلیل ہوئی تو اس سے ایک ایسا آمیزہ وجود میں آیا جس میں وہ ''نمایاں پن'' (emphasis) نہیں تھا۔ جس سے ہم سودا یا میر کی شاعری کو پہنچانتے ہیں۔ یہ ''نمایاں پن'' تو اس آمیزہ میں تحلیل ہو کر ایک نئے اعتدال پر آ گیا تھا۔ تخلیقی امتزاج سے پیدا ہونے والا یہی اعتدال (Normality) مصحفی کی انفرادیت ہے۔ یہ انفرادیت میر و سودا کے امتزاج سے بھی پیدا ہوئی اور جرأت وانشا اور ناسخ کے امتزاج سے بھی اور ہر نئی صورت میں مصحفی نے اپنے مزاج کی انفرادیت کو قائم رکھا اور وہ دوسرے شاعروں کی طرح کسی رنگ میں جذب ہو کر نہیں رہ گئے۔

امتزاج سے پیدا ہونے والی انفرادیت کی یہ وہ روایت تھی جو شاہ حاتم سے شروع ہوئی جس میں میر و سود کے ہاں ابھرنے والے دونوں رنگ ساتھ چل رہے ہیں۔ کبھی الگ الگ اور کبھی مل کر۔ قائم چاند پوری کے ہاں بھی یہ دونوں رنگ الگ الگ موجود ہیں لیکن امتزاج کی سطح پر وہ ناکامیوں سے ہم کنار رہے۔ مصحفی اس امتزاج میں کامیاب ہو گئے اور یہ امتزاج اردو غزل کی تاریخ میں، تخلیقی سطح پر، ایک ایسا ''عظیم امتزاج'' ہے جس نے اس وقت سے لے کر آج تک اور ہر دور میں اردو غزل کو متاثر کیا۔ شاید ہی کوئی بڑا غزل گو ایسا ہوگا جو اس نئے رنگ سخن سے فیض یاب نہ ہوا ہو۔ مصحفی نے اس امتزاج سے نئے نئے امکانات کے اتنے سرے ابھارے اور اتنی صورتیں سامنے لائے کہ وہ آج تک ''شاعروں کے شاعر'' ہیں۔ میر کے رنگ میں سب نے ہی شعر کہے مثلاً قائم نے بھی کہے اور ناسخ نے بھی لیکن جب وہ اس رنگ میں کامیاب ہوئے تو زیادہ سے زیادہ میر جیسے شعر کہہ سکے۔ میر کی انفرادیت ہے کہ وہ اپنے رنگ سخن کے کم و بیش سارے امکانات اپنے تصرف میں لے آئے اور آنے والوں کے لیے کچھ نہ چھوڑا۔ اسی لیے میر کے رنگ میں

ایسے شعر نہیں کہے جا سکتے جو خود میر کے رنگ سے بہتر ہوں۔ سودا اپنے رنگِ سخن میں سارے امکانات کو اپنے تصرف میں نہ لا سکے اس لیے ان کے رنگ میں ان سے آگے نکل جانے کا امکان موجود رہتا ہے۔ مصحفی نے سودا کے رنگ میں میر کے رنگ کو ملا کر ایک ایسا رنگ بنایا جس میں آنے والے شعرا کے سامنے امکانات کے نئے دواز ے کھل گئے۔ مصحفی نے اس رنگ کو اور دوسرے رنگوں مثلاً معاملہ بندی (ادا بندی) اور معنی بندی میں ملا کر بھی نئے امکانات پیدا کیے۔ اسی لیے مصحفی کی شاعری نئے امکانات سے معمور ہے اور کم و بیش جتنے رنگ آنے والے زمانوں میں اردو غزل میں ابھرے، ان کا ایک بنیادی مخرج و ماخذ مصحفی کی غزل بھی ہے۔

مصحفی کی غزل کو بحیثیتِ مجموعی دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ مصحفی نے بنیادی طور پر تین طرز یا رنگِ سخن اختیار کیے اور ان کی غزل یکے بعد دیگرے انھیں دائروں میں گردش کرتی ہے۔ ایک ''تازہ گوئی'' کا رنگ جس میں سادہ گوئی بھی شامل ہے۔ تازہ گوئی اصلاً عشقیہ شاعری ہے جس میں داخلی و خارجی رنگ دونوں شامل ہیں۔ داخلی رنگ کے ممتاز نمائندے میر ہیں اور خارجی رنگ کے ممتاز نمائندے سودا ہیں۔ مصحفی کو یہ دونوں رنگ عزیز ہیں اور ان دونوں کا امتزاج ان کی غزل کا بنیادی وصف اور ان کی انفرادیت ہے۔

دوسرا رنگِ سخن جو مصحفی نے لکھنؤ آ کر اختیار کیا وہ ''معاملہ بندی'' کا رنگ تھا جسے ''ادا بندی'' بھی کہا جاتا ہے۔ اس رنگ کے ممتاز نمائندے میر سوز ہیں۔ جنھوں نے سادہ گوئی کے ساتھ محبوب کے حسن و جمال، ناز و ادا اور معاملاتِ حسن و عشق کو شاعری کا موضوع بنایا اور ابتذال و بازاری پن سے اسے بچائے رکھا۔ جرأت نے معاملات کو انتہا تک پہنچا دیا اور ایسے شوخ و شنگ رنگ بھرے کہ معاملاتِ حسن و عشق معاملاتِ وصل بن گئے اور وہ سماں پیدا ہوا کہ شبِ وصل پلنگ پر نظر آنے لگی۔ مصحفی جب لکھنؤ پہنچے تو سارا معاشرہ اسی رنگ پر لہلوٹ تھا اور جرأت سارے منظر پر چھائے ہوئے تھے۔ مصحفی نے بھی اس مقبول عام و خاص رنگ کو اختیار کیا۔ اسی کے ساتھ میر کا اثر ان کی شاعری سے کم ہونے لگا اور سودا و خارجیت والا رنگ بڑھنے لگا۔ یہ لکھنؤ کی معاشرت و تہذیب کا اثر تھا۔

تیسرا رنگِ سخن ''معنی بندی'' کا تھا جس میں قافیے اور دور از کار مضامین سے شعر میں رنگ بھرا جاتا تھا اور شاعر، ایہام گویوں کی طرح، تلاشِ مضمون میں زمین آسمان چھان مارتا تھا۔ یہ خیالی شاعری تھی جس کا تعلق زندگی سے باقی نہیں رہا تھا۔ یہاں جذبہ، احساس یا تجربہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا تھا۔ اس رنگِ شاعری پر فارسی گو جلال، اسیر اور صائب تبریزی کی تمثیلیہ (مثالی) شاعری کا اثر نمایاں تھا۔ ناسخ اسی رنگِ سخن کے ممتاز نمائندہ تھے۔ مصحفی نے الگ الگ ان تینوں رنگِ سخن کے امتزاج سے اپنی انفرادیت کو جنم دیا ہے۔

یاد رہے کہ میر کا رنگ داخلیت کا رنگ ہے۔ میر باطن کے حوالے سے ساری کائنات کو دیکھتے ہیں لیکن سودا کے رنگ میں خارجیت ہے، ایک نشاطیہ لے ہے سودا بیروں بیں اندازِ نظر کے شاعر ہیں اور انھوں نے باہر کی دنیا سے تعلق پیدا کر کے شاعری کو نئی وسعت دی۔ سودا کی غزلوں میں قصیدے کا رنگ دھیما ہو کر آیا ہے اور غزل کے لیے ایک توانا رنگ بن گیا ہے۔ سودا میں غنائی قوت کم ہے لیکن توانائی زیادہ ہے۔ اسی لیے ان کی غزل کے لہجہ اور طرز میں قوت محسوس ہوتی ہے۔ مصحفی میر کی طرح نہ 'دروں بیں' ہیں اور نہ سودا کی طرح 'بیروں بیں' ہیں۔ ان کے طرز و لہجہ میں سودا کا ساز ور و قوت نہیں ہے لیکن ایک ایسا ملائم سا دھیما پن ضرور ہے جو انھیں میر سے قریب لے جاتا ہے۔ مصحفی سودا کو اسی زور اور قوت سے پہنچانتے ہیں: ع ''سودا فنِ ریختہ میں گزرا رستم''۔ لیکن اس دھیمے پن کے باوجود وہ سودا کے مزاج

سے بھی قربت رکھتے ہیں اور اس مزاج کو اپنی شاعری میں شعوری طور پر کوشش سے سموتے ہیں:

روندا اسے تمام مرے رخشِ کلکؔ نے　　سودا سے بچ رہا تھا جو میدانِ شاعری

مصحفی میں میر و سودا دونوں کے رنگ کو قبول کرنے اور ان دونوں کے مزاج کو ملا کر ایک نئی صورت دینے کی ایسی صلاحیت تھی جو کسی دوسرے میں نہیں تھی۔ اس عمل سے وہ اردو غزل کی روایت کو آگے بڑھاتے اور اسے نئے نئے امکانات سے روشناس کراتے ہیں۔ اب تک ہمارے اہل نقد مصحفی کا مقابلہ میر سے، درد سے، سودا سے الگ الگ کرتے ہیں اور ہم رنگ اشعار کو دیکھ کر بتاتے ہیں کہ یہاں مصحفی میر سے قریب آگئے ہیں اور یہاں سودا، سے یہ تقابل اس لیے درست نہیں ہے کہ مصحفی نہ کہیں میر بن سکے ہیں اور نہ کہیں سودا بن سکے ہیں۔ میر یا سودا جیسے شعر کہنے میں وہ قائم چاند پوری کو بھی نہیں پہنچتے۔ مصحفی کے اشعار کو دیکھیے وہ ان دونوں شاعروں سے کچھ الگ سے، کچھ مختلف سے نظر آئیں گے لیکن ان جیسے نہیں ہوں گے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ مصحفی نے میر و سودا کا اثر تو قبول کیا ہے اور خصوصیت سے دیوانِ اول و دیوان دوم میں ''تازہ گوئی'' کو شعارِ شاعری بنایا ہے لیکن انھوں نے قائم کی طرح، سودا یا میر جیسے شعر کہنے کی کوشش نہیں کی بلکہ اپنے جذبے، احساس یا تجربے کو ان اثرات میں جذب کر کے بیان کیا ہے اور اس امتزاج میں وہ طرز و رنگ پیدا ہو گیا ہے جو مصحفی کی انفرادیت ہے اور جس نے غزل کی روایت میں امکانات کے نئے در وا کیے ہیں۔ اب اس بات کی وضاحت کے لیے دیوان اول و دوم سے چند شعر دیکھیے جن میں ''تازہ گوئی'' کے تحت مصحفی نے میر، سودا اور درد کے اثرات کو قبول کر کے ان سب کے امتزاج سے اپنا رنگ بنایا ہے:

تیرے بیٹھے جو ہمیں یاد بھی آیا کوئی کام　　ہم نے موقوف اسے وقتِ دگر پر رکھا

نہ آفتاب چھپے ہے نہ شام ہوتی ہے　　یہ روزِ ہجر ہے یا رب کہ دن قیامت کا

مصحفی سے تو میں واقف نہیں لیکن کوئی شخص　　صبح سے در پہ کھڑا ہے ترے، مجرائی سا

یا کوئی بالوں کی بو سے اس کی واقف ہی نہ تھا　　یا کھلی جب زلف تو عالم معطر ہو گیا

چلیے بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم　　کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

منھ اٹھ گیا جدھر کو ادھر ہی چلے گئے　　آوارگانِ شوق کو منزل سے کیا خبر

جتنا کہ یہ دنیا ہمیں خوار رکھے ہے　　اتنے تو گنہگار زمانے کے نہیں ہم

اے دل شب فراق سے مت ڈھونڈھ روشنی　　یہ ہے وہ شب کہ جس کی سحر گاہ ہی نہیں

تفتہ دل سوختہ جاں چاک جگر خاک بہ سر　　کیا کہیں مصدر صد گونہ بلا ہم ہی ہیں

روتا پھروں ہوں تنہا میں قافلے میں یارو　　منزل پہ میرے ساتھی مجھ سے، بچھڑ گئے ہیں

وہ ہم سے گر خفا ہیں تو ہم بھی مصحفی اب　　لو ہے کی درمیاں میں دیوار کھینچتے ہیں

کنجِ قفس میں دیکھ کے کہتی ہے مجھ کو خلق　　اس مرغ کو بھی حسرتِ پرواز ہے سنو

تیار ہوا ہے قافلہ سب　　پھر دیر یہ کیا ہے چلنے والو

لگنے چلی تھی آنکھ کہ اتنے میں مصحفی　　بولا جو مرغِ صبح تو پھر نیند اچٹ گئی

آتا ہے جی میں چادرِ ابرِ بہار کو　　ایسی ہوا میں سر پہ ذرا تان لیجیے

اس گل بدن نے بندِ قبا جوں ہی وا کیے　　مجلس تمام پھولوں کی بو سے مہک گئی

لوگ کہتے ہیں محبت میں اثر ہوتا ہے — کون سے شہر میں ہوتا ہے کدھر ہوتا ہے
اک بجلی کی کوند ہم نے دیکھی — اور لوگ کہیں ہیں وہ بدن تھا
مصحفی ہم تو یہ سمجھے تھے کہ ہوگا کوئی زخم — تیرے دل میں تو بہت کام رفو کا نکلا
شب اک جھلک دکھا کر وہ مہ چلا گیا تھا — اب تک وہی سماں ہے غرفے کی جالیوں پر
رسم ہے قافلے والوں کی کہ جنگل کے تئیں — یک بہ یک چلتے ہوئے آگ لگا جاتے ہیں
جھپکی ہے مصحفی کی ابھی آنکھ اک ذرا — تم اس کو اس گھڑی نہ جگاؤ تو خوب ہے
زخویش رفتہ ہوں اتنا کہ کچھ نہیں معلوم — شب وصال ہے یہ، یا شب جدائی ہے
چمن ہے سبزہ ہے ساقی ہے اور ہوا بھی ہے — جو یار ایسے میں ہووے تو اک مزا بھی ہے

ان اشعار کو پڑھیے تو آپ محسوس کریں گے کہ یہ اشعار میر وسودا جیسے ہوتے ہوئے بھی میر یا سودا جیسے نہیں ہیں۔ ان کے اندر ان شاعروں کی آوازیں ایک دوسرے میں جذب ہوگئی ہیں کہ یہ ایک الگ سی آواز بن گئی ہے جس سے امکان کے نئے در وا ہوتے ہیں۔ آوازوں کا یہ ویسا ہی آہنگ ہے جیسے کسی راگ میں کوئی ایک سُر لگا دیا جائے۔ وہ سُر جو لگایا گیا ہے وہ بھی نیا نہیں ہے اور وہ راگ جس میں یہ سُر لگایا گیا ہے وہ بھی نیا نہیں ہے لیکن اس طور پر یہ پہلی دفعہ لگایا گیا ہے کہ یہ ایک نیا آہنگ بن گیا ہے۔ اب سوال یہ رہ جاتا ہے کہ اس سے جو صورت بنی ہے آیا وہ دل نشین اور خوبصورت بھی ہے یا نہیں اور یہ بنیادی بات ہے۔ تخلیقی سطح پر مصحفی کے اس امتزاجی عمل کو دیکھیے تو ایک صورت تو یہ سامنے آتی ہے کہ اس میں غم کی دھیمی لے موجود ہے جو میر سے آئی ہے۔ اس میں جذبہ واحساس بھی موجود ہے جو باطن کے نہاں خانے سے لفظوں میں در آیا ہے لیکن ساتھ ساتھ نہاں خانے کی کھڑکیاں بھی باہر کی طرف کھلی ہوئی ہیں اور باہر کی دنیا کا شور اور تازہ ہوا کا جھونکا بھی آرہا ہے۔ یہاں اندر اور باہر میں آرجار کا احساس ہوتا ہے۔ شعر کے دونوں مصرعے خارجی و داخلی لے کو بیک وقت ابھار رہے ہیں اور اس کے باوجود دونوں مصرعے یک لخت اور ایک جان ہیں اور شعر پڑھنے والے کو متاثر کر رہا ہے۔

مصحفی کے ہاں یہ عمل دو طرح سے ہوتا ہے۔ دیوانِ اول میں خاص طور پر میر کی آواز واضح طور پر سنائی دیتی ہے۔ یہاں مصحفی میر کی آواز میں سودا کی آواز کو شامل کرتے ہیں لیکن دیوانِ دوم اور اس کے بعد کے دیوان خصوصاً دیوانِ چہارم میں میر کی آواز دب جاتی ہے اور اب مصحفی سودا کی آواز میں میرؔ کی ذرا سی آواز شامل کرتے ہیں اور اس سے ایک صورت بناتے ہیں۔

تخلیقی سطح پر ''امتزاج'' ایک بہت مشکل کام ہے لیکن مشکل کام ہونے کے ساتھ ایک مشکل یہ پڑتی ہے کہ اکثر پڑھنے والے نئی اور پرانی صورتوں کے لطیف فرق کو محسوس نہیں کرتے اور شعر پڑھ کر کہہ دیتے ہیں کہ یہ تو میر، درد یا سودا جیسا ہے حالانکہ اس شعر کو ان شاعروں کے شعر کے ساتھ رکھ کر دیکھیں تو وہ ان سے الگ نظر آئے گا۔ مصحفی کے ہاں اس امتزاج کی نوعیت وصورت وہی ہے جو ایک مرد اور ایک عورت کے ازدواج سے پیدا ہونے والے بچے کی ہے جس میں ماں اور باپ دونوں موجود تو ہیں لیکن کبھی کسی بچے پر ماں کی چھاپ زیادہ ہو جاتی ہے اور کسی پر باپ کے خدوخال زیادہ جھلکنے لگتے ہیں لیکن بچہ ان شہادتوں کے باوجود، ان دونوں سے الگ اپنا وجود اور ان دونوں سے الگ اپنے خدوخال اور ان سے پیدا ہونے والا ''اثر'' رکھتا ہے۔ شاعری میں انفرادیت کسی ایک رنگ، کسی ایک طرز، کسی

ایک لہجے، مخصوص علامات والفاظ، کسی ایک احساس کو بار بار استعمال کرنے اور ان پر زور دینے سے پیدا ہوتی ہے اور یہی اس شاعر کا اسلوبِ شعر بن جاتا ہے لیکن جہاں دو انفرادیتوں کا امتزاج کیا جاتا ہے وہاں یہ زور، یہ شدت اسلوب، یہ ''نمایاں پن'' باقی نہیں رہتا اور شعر میں اعتدال آ جاتا ہے۔ امتزاج مصحفی کی انفرادیت ہے لیکن اس انفرادیت کی نوعیت ''اعتدالیت'' (Normality) کی ہے۔ مصحفی کے ہاں یہ تخلیقی عمل ترسنے ترسانے کلپانے (Tantalizing) والی کیفیت کا اظہار نہیں ہے جیسا کہ فراق گورکھپوری نے لکھا ہے [۱۸۲] ترسنے ترسانے والی کیفیت میں مبتلا شاعر تو خود کہیں کا نہیں رہتا۔ اس کی حالت تو یونانی دیومالا کے Tantalus کی سی ہو جاتی ہے جو پھل دار جھاڑیوں سے گھرے، گہرے پانی میں کھڑا سزا کاٹ رہا ہے اور جب جھکتا ہے تو پھل اور پانی اس کی پہنچ سے باہر ہو جاتے ہیں۔ وہ بس ترستا ہے، کلپتا ہے۔ اور نہ یہ انتخابیت (Electicism) ہے جیسا کہ مجنوں گورکھپوری نے کہا ہے [۱۸۳] یہ دراصل امتزاج سے پیدا ہونے والی ''اعتدالیت'' (Normality) ہے۔ مصحفی کی آواز اس طرح فرد کی آواز نہیں رہتی بلکہ اعتدالیت (Normality) کی آواز بن جاتی ہے۔

مصحفی کے ہاں اس آواز کی دو صفات ہیں۔ ایک یہ کہ وہ سچے شاعر کی آواز ہے اس لیے دلکش ہے۔ دوسری یہ کہ مصحفی اسے کسی ایک اسلوب یا طرز کی شدت کی نہیں بلکہ اسے اعتدال کی وسطی صورت دے دیتے ہیں اور اس طرح ہر شاعر کے مخصوص رنگ یا آواز کو ملا کر اعتدال کی سطح پر لے آتے ہیں۔ امتزاج کی یہی وہ قدرت تھی جو کبھی کبھار کسی شاعر کے ہاں اس طور پر ظہور میں آتی ہے۔ اس میں امتزاج کی سطح پر، شاعر کی آواز موجود ہوتی ہے لیکن اس شاعر کے مخصوص طرز احساس کی شدت نہیں ہوتی اسی لیے مصحفی کے شعر میر یا سودا کی طرح پڑھنے والوں کو متاثر نہیں کرتے مگر ان شاعروں کے لیے، جو شاعری کی دنیا میں کچھ کر دکھانا چاہتے ہیں مصحفی نئے امکانات کا ایک ایسا خزانہ ہیں جس سے وہ ہر رنگ کے امتزاجی سکے حاصل کر سکتے ہیں۔ اسی لیے مصحفی ''شاعروں کے شاعر'' ہیں۔ انھوں نے امتزاج سے ایک ایسی نارمل سطح پیدا کر دی ہے جس سے نئے شاعر شاعری کا زینہ چڑھ سکتے ہیں۔ یہی ''اعتدالیت'' ان کی انفرادیت ہے۔ اس میں مصحفی کے ہاں میر، درد، سودا اسی طرح موجود ہیں جس طرح ایک نومولود بچے میں ماں اور باپ دونوں موجود ہوتے ہیں۔ مصحفی اسی بات کو یوں کہتے ہیں:

مسند نشینِ ریختہ جب تک ہے مصحفی   جیتا ہے میر، درد بھی سودا نہیں موا

امتزاج کی یہی صورت مصحفی کے ہاں اس رنگِ سخن میں نظر آتی ہے جسے ''معاملہ بندی'' یا ادابندی کہتے ہیں۔ مصحفی لکھنؤ آئے تو اپنی شاعری کا وہ مخصوص رنگ لے آئے جو مرکزِ سلطنت دہلی میں پروان چڑھا تھا لیکن اس وقت لکھنؤ کی تہذیبی فضا دوسری تھی اور یہاں معاملہ بندی سکہ رائج الوقت کا درجہ رکھتی تھی جس میں ویسے تو کم وبیش سارے چھوٹے بڑے شعرا شعر گوئی کر رہے تھے لیکن جرأت اس طرزِ سخن کے مقبول وممتاز نمائندے تھے۔ جرأت نے میر سوز کی ادابندی میں وہ تیز شوخی، وہ مزہ اور وہ جنسیت وجسمیت شامل کر دی تھی جو اس معاشرے کو دل سے پسند اور مرغوب تھی۔ مصحفی جب لکھنؤ آئے تو انھوں نے جرأت کی غیر معمولی مقبولیت کا نقارہ ہر طرف بج رہا تھا۔ مصحفی یہاں نئے تھے۔ پردیسی تھے اور بحیثیت شاعر خود کو لکھنؤ میں جمانا چاہتے تھے۔ ان کا اپنا رنگِ شاعری یعنی تازہ گوئی اور عاشقانہ طرز مشاعروں میں داد وتحسین سے محروم تھا۔ مصحفی کا رنگ کلام آصف الدولہ کے لکھنؤ کے لیے بے مزہ اور پھیکا تھا جس کا خود مصحفی کو شدت سے احساس تھا:

جو قہ ہیں مصحفی شاعر ہیں وے لوگ ہماری شاعری کیا اور ہم کیا

لکھنؤ کا یہ معاشرہ تو زندگی کے ہر عمل اور ہر فعل سے مزے کا آخری قطرہ تک نچوڑنے میں لگا ہوا تھا۔ مصحفی کو بھی بالآخر یہی رنگ اختیار کرنا پڑا۔ ابھی ان کا پہلا دیوان بھی مرتب نہیں ہوا تھا۔ اس دیوان کی بعض غزلیں اور بہت سے اشعار اسی مقبول رنگ میں کہے گئے ہیں۔ اس وقت جرأت ہی ان کے وہ حریف تھے جنھیں زیر کر کے وہ اس معاشرے میں زبر ہو سکتے تھے اور انھوں نے یہی کیا جس کا ذکر ہم جرأت کے باب میں کر آئے ہیں۔ ان باتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے اب مصحفی کے یہ چند شعر پڑھیے جو معاملہ بندی کے طرز میں کہے گئے:

یہ طرفہ اختلاط نکالا ہے تم نے واہ آتے ہی پاس چپت سے وہیں مار بیٹھنا

میں پوچھا مرا کام کس دن کروگے تو یوں منھ پھرا کر کہا کر چکے ہم

جاؤں جاؤں ہی جو کرتے ہو تو مانع ہے کون جاؤ مت جاؤ جو جاتے ہو تو جاؤ جاؤ

معشوق کو بھلا نہیں عاشق سے اختلاط بلبل کی ایک چونچ میں غنچے کی پھٹ گئی

کوئی کیوں نہ گریباں چاک کرے اب دیکھ لے چھب کو اس بت کی
پنڈے کا جھلکنا ہائے خدا، چولی کی مسک پھر ویسی ہی

ان اشعار میں لکھنوی معاملہ بندی کی پیروی وتقلید ہے۔ ہم ان اشعار کو پڑھ کر یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ یہ معاملہ بندی کے اشعار ہیں لیکن ان میں کوئی ایسا رنگ نہیں ہے جو جرأت کے رنگ کو ماند کر دے یا جن میں کوئی ایسا امتزاجی عمل ہو جیسا ہمیں تازہ گوئی کے ذیل میں مصحفی کے ہاں ملتا ہے۔ یہ محض تقلیدی عمل ہے۔ رنگ کو رنگ سے ملانے کی کوشش ہے۔ دیوان دوم میں ادابندی کا رنگ گہرا ہو گیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جرأت نے اب اس رنگ کو قبول واختیار کر لیا ہے۔ اسی رجحان کے زیر اثر مصحفی کی غزل میں سراپا، مشکل زمینیں، طویل غزلیں اور معاملات در آئے ہیں۔ دیوان دوم سے دیوان پنجم تک ایسے سینکڑوں شعر سامنے آتے ہیں جن میں معاملہ بندی کا رنگ نمایاں ہے۔ مصحفی کی معاملہ بندی میں لطف ومزہ تو ہے لیکن یہ لطف ومزہ جو جرأت کی انفرادیت ہے مصحفی کی انفرادیت نہیں بنتی۔ اس سطح پر جرأت زیر نہیں ہوتے۔ مصحفی معاملہ بندی کو اختیار کرنے کے باوجود اپنے فطری مزاج سے مجبور رہتے ہیں۔ وہ شعر میں اتنا نہیں کھل سکتے جتنا جرأت کھل جاتے ہیں اسی لیے جرأت کی تیز شوخی اور مزہ کے مقابلے میں مصحفی کے ہاں دھیما پن باقی رہتا ہے اور جب وہ اس تک نہیں پہنچتے تو اسے ''چھنالے کی شاعری'' کہہ کر ایک طرح سے اپنی ہار مان لیتے ہیں:

نخرہ بھی شعر میں ہو تو ہاں سوز کا سا ہو کس کام کی وگرنہ چھنالے کی شاعری

یہی صورت انشا کے مقابلے پر مصحفی کے کلام کی رہتی ہے۔ توانائی، بلند آواز لہجہ، شوخی، ظرافت وتمسخر تیزی طراری اور حاضر جوابی سے انشا کا طرز وجود میں آتا ہے۔ یہ رنگ ومزاج مصحفی کا نہیں تھا۔ وہ مزاج کے لحاظ سے دھیمے لہجے، کم گو لیکن غصے والے انسان تھے۔ فنی اعتبار سے تو وہ انشا کے مقابلے پر آتے ہیں اور ہجویہ اشعار کی بارش کر دیتے ہیں، مشکل زمینوں کو پانی کر دیتے ہیں۔ غزل در غزل لکھتے چلے جاتے ہیں اور ہر رنگ میں شعر کہنے کی صلاحیت رکھتے ہیں لیکن وہ جرأت یا انشا جیسی شاعری کے لیے مزاجاً موزوں نہیں تھے۔ لہٰذا ''ادا بندی'' میں تو وہ جرأت کے مقابلے میں کھرے نہ رہ سکے لیکن انھوں نے اپنی امتزاجی صلاحیت سے مروجہ لکھنوی رنگِ سخن میں ''تازہ گوئی'' کو شامل کر کے اسے ایک نیا رنگ دے دیا۔ جیسے ''تازہ گوئی'' میں مصحفی نے میر، سودا، درد کی آوازوں کے امتزاج سے ایک نئے لہجے کو جنم دیا تھا اسی

طرح انھوں نے لکھنؤ کے تہذیبی و معاشرتی مزاج سے ابھرنے والی ''ادا بندی'' کو اپنے اس مزاج میں، جو وہ دلّی سے لے کر آئے تھے، اس طور پر شامل کیا کہ لکھنؤ کی خارجیت میں تازہ گوئی کی ذرا سی ''داخلیت'' بھی مل گئی۔ اس امتزاجی عمل میں وہ اب سودا سے قریب آ گئے اور اس میر سے دور ہو گئے جسے وہ ''جادو کار'' و باکمال شاعر کہتے تھے اور جو اس وقت لکھنؤ میں موجود تھے اور جن سے اب برسوں ملاقات نہیں ہوتی تھی جس کا اظہار دیوانِ دوم کے ایک شعر میں بھی کیا ہے:

ہر چند کہ ملتا تو نہیں اس سے میں برسوں	پر دل میں مرے دوستی میر ہے اب تک

اس امتزاج سے ان کا رنگ سخن بدلنے لگا اور جب دوسروں نے محسوس کیا کہ مصحفی کا رنگ بدل رہا ہے تو انھوں نے جواباً کہا:

گماں غلط ہے یہ ایک آدھ کا، خدا نہ کرے	کہ اپنی طرزِ سخن سے مری زباں پھر جائے

اس نئے امتزاج سے جو صورت بنی اُس کی وضاحت سے پہلے یہ چند شعر پڑھ لیجیے تاکہ اس امتزاج سے پیدا ہونے والے نئے امکانات کو بھی آپ دیکھ سکیں:

قاصد جو گیا میرا لے نامہ تو ظالم نے	نامے کے کیے پُرزے، قاصد کو بٹھا رکھا
تم ملے یا نہ ملے اس سے تو کچھ کام نہیں	ہم کو کوچے میں ترے روز یہاں ہو جانا
جیسے گل ڈالی پہ پھولے یوں نظر آیا وہ شوخ	یک بیک ہاتھ اُس نے جب زیرِ زنخداں رکھ دیا
جب پردہ اٹھاوے ہے کبھی منھ سے وہ اپنے	اس وقت میرے منھ سے یہی نکلے ہے آہا
دیکھتے ہی اُس کے کچھ اُس کی یہ حالت ہو گئی	جو مجھے سمجھائے تھا، میں اس کو سمجھانے لگا
رات دن تو ہے مرے آغوش میں	میں ترا ساحل، مرا دریا ہے تو
مت پوچھ اس کی گات کا عالم میں کیا کہوں	نظروں میں کیا کھبی کہ وہ جی میں سما گئی
قد وہ بوٹا سا دیکھ، کہتی ہے خلق	یہ تو پودا عجب زمیں سے اٹھا
میں عجب یہ رسم دیکھی مجھے روزِ عید قرباں	وہی ذبح بھی کرے ہے اور وہی لے ثواب اُلٹا
میں جو نظروں میں کہا اس کو کہ آؤں تیرے پاس	وہ بھری مجلس میں اپنا سر ہلا کر رہ گیا
جب کے بے پردہ تو ہوا ہو گا	ماہ پردے سے تک رہا ہو گا
آہستہ بولنے کو گر میں کہوں ہوں اُن سے	تو ضد سے میری دونا چلا کے بولتے ہیں
پھر پھر کے پیچھے دیکھ مجھے اس نے یوں کہا	اتنا بھی لگ نہ چل تو مرے ساتھ راہ میں

یہاں میں نے صرف چند شعر دیے ہیں جب کہ ان کی تعداد سینکڑوں تک پہنچتی ہے۔

ان اشعار کو دیکھیے اور دواوین مصحفی بھی پڑھیے تو آپ کو واضح طور پر محسوس ہو گا کہ یہ وہ رنگِ سخن نہیں ہے جو مصحفی کے ہاں میر و سودا کی آوازوں اور رنگوں کے امتزاج سے پیدا ہوا تھا بلکہ یہ اس سے الگ ایک طرز ہے جو لکھنو کے نئے تہذیبی ماحول اور نئے معاشرتی تقاضوں سے پیدا ہونے والی ''ادا بندی'' سے وجود میں آیا ہے۔ اس میں وہ کسک، دل کو مٹھی میں لے لینے والی وہ گرمی، باطن میں اُتر جانے اور اُتار لینے والی کیفیت نہیں ہے۔ ان اشعار کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اب مصحفی کا طرزِ فکر اور طرزِ ادا بدل سا گیا ہے۔ اس طرز کے شعر میں اظہار پانے والا خیال، خیال ہی رہتا

ہے احساس نہیں بنتا اور یہی وہ چیز ہے جسے ''خارجیت'' کے لفظ سے بیان کیا جاتا ہے۔ اس طرز سے بہت سے نئے لہجوں کے امکانات نکلتے ہیں اور یہ وہ لہجے ہیں جو آنے والے زمانوں میں نئے شعرا کے ہاں اُبھرتے اور نکھرتے ہیں، جن سے وہ اپنی انفرادیتوں کے محل تعمیر کرتے ہیں۔ حیدر علی آتش کا لہجہ مصحفی کے اسی لہجے سے بنتا ہے اور منفرد ہو جاتا ہے۔ اردو غزل کو اس امتزاجی عمل سے جتنا فیض مصحفی نے پہنچایا اتنا کسی دوسرے شاعر نے نہیں پہنچایا۔ اس سے آتش کے ساتھ ناسخ نے بھی فیض اُٹھایا۔ غالب و مومن بھی فیض یاب ہوئے۔ مظفر علی اسیر و جلیل بھی فیض یاب ہوئے۔ امیر مینائی، اصغر گونڈوی، حسرت موہانی اور فراق گورکھپوری نے بھی فیض اُٹھایا حتیٰ کہ فیض احمد فیض، ناصر کاظمی اور سلیم احمد بھی مستفیض ہوئے۔ اس امتزاجی رنگ نے میر، سودا، جرأت وغیرہ کی انفرادیتوں کو اپنے اندر جذب کر کے ایک ایسی اعتدالیت (Normality) پیدا کر دی کہ نئے شعرا کے سامنے امکانات کے دروازے کھل گئے۔ اگر مصحفی اس دور میں یہ کام نہ کرتے تو بڑے شاعروں کے رنگِ سخن کی تقلید تو ہوتی رہتی لیکن نئے نئے رنگوں کے امکانات سامنے نہ آتے۔

اس بات کو میں یہاں اپنے دور کی ایک مثال سے واضح کرتا ہوں لیکن پہلے آپ مصحفی کے دیوان سوم سے یہ چند شعر پڑھیے:

جب کہ بے پردہ تو ہوا ہوگا — ماہ پردے سے تک رہا ہوگا
میرے نالے سے خوں ٹپکتا تھا — دیکھ کر اس نے کیا کہا ہوگا
گھورتا ہے مجھے وہ دل کی مرے — میری نظروں سے پا گیا ہوگا
یہی رہتا ہے اب تو دھیان مجھے — واں سے قاصد مرا چلا ہوگا

ان کے بعد اب دیوان دوم کی ایک غزل کے یہ چند شعر دیکھیے:

گر ابر گھرا ہوا کھڑا ہے — آنسو بھی تلا ہوا کھڑا ہے
حیران ہے کس کا، جو سمندر — مدت سے رکا ہوا کھڑا ہے
ہے موسمِ گل چمن میں ہر نخل — پھولوں سے لدا ہوا کھڑا ہے
شمشاد برابر اس کے قد کے — دہشت سے بچا ہوا کھڑا ہے

اور اس کے بعد اب دیوان اول کی ایک غزل کے یہ چند شعر اور دیکھیے:

جی رات لبوں پر آ رہا تھا — مرنے میں ہمارے کیا رہا تھا
بارے ترے عہد میں وہ نکلا — خورشید بہت چھپا رہا تھا
میں سینے سے دل نکال ڈالا — یہ مجھ کو بہت ستا رہا تھا
شاید کہ شب گذشتہ اس کا — معشوق اس سے جدا ہو رہا تھا
میں صبح جو مصحفی کو دیکھا — آنکھوں سے ندی بہا رہا تھا

مصحفی (م ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴ء) کے یہ شعر پڑھ کر اب ناصر کاظمی (م ۱۹۷۲ء) کے یہ شعر پڑھیے جو ''دیوان'' نامی مجموعے سے لیے گئے ہیں:

دکھ کی لہر نے چھیڑا ہو گا — یاد نے کنکر پھینکا ہو گا
آج تو میرا دل کہتا ہے — تو اس وقت اکیلا ہو گا

بھیگ چلیں اب رات کی پلکیں — تو اب تھک کر سویا ہو گا
آنگن میں پھر چڑیا بولیں — تو اب سوکر اٹھا ہو گا
شام ہوئی اب تو بھی شاید — اپنے گھر کو لوٹا ہو گا

اب ناصر کاظمی کی ایک اور غزل کے یہ دو شعر پڑھ کر

اپنی دھن میں رہتا ہوں — میں بھی تیرے جیسا ہوں
تیری گلی میں سارا دن — دکھ کے کنکر چنتا ہوں

یہ چند شعر اور پڑھیے:

ترے آنے کا دھوکا سا رہا ہے — دیا سا رات بھر جلتا رہا ہے
آج تو جیسے ساری دنیا — ہم دونوں کو دیکھ رہی ہے
دل کی حویلی پر مدت سے — خاموشی کا قفل پڑا ہے
تنہائی کو کیسے چھوڑوں — برسوں میں ایک بار ملا ہے

ناصر کاظمی نے اس امکان اور طرز و لہجہ کو مصحفی سے لیا اور اسے اس طرح اپنایا کہ یہ لہجہ وطرز ناصر کاظمی سے مخصوص ہو گیا مصحفی اور ناصر کاظمی دونوں کے اس طرز کے کلام کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ امکان جو مصحفی نے ابھارا ابھی پوری طرح ناصر کاظمی کے تصرف میں نہیں آیا ہے۔ مصحفی کے ہاں فنی پختگی زیادہ ہے۔ بے ساختگی بھی زیادہ ہے۔ لہجے اور طرز کا آہنگ بھی جان دار ہے۔ مصحفی واقفِ راہ کی طرح زیادہ اعتماد سے چل رہے ہیں۔ مصحفی کا یہ اثر نہ صرف ان غزلوں میں بلکہ ناصر کاظمی کی شاعری کے مجموعی مزاج میں سرائیت کیے ہوئے ہے۔ یہ صرف ایک مثال تھی ورنہ مصحفی کے معاصرین، شاگردوں اور ان کے بعد آنے والے شعرا پر جتنا اثر مصحفی کا ہے کسی اور شاعر کا نہیں ہے۔ ایسے نئے شعرا کے لیے جو شاعری کی دنیا میں کچھ کرنا چاہتے ہیں، مصحفی کے دواوین ایک کھلی کتاب کی طرح ہیں جنھیں پڑھ کر ایسے نئے امکانات کو تلاش کرنا چاہیے جنھیں وہ اپنے تصرف میں لا سکیں۔

مختلف رنگوں سے امتزاج پیدا کرنے والے شاعر کا المیہ یہ ہے کہ وہ نئے امکان کا راستہ تو ہموار کر دیتا ہے لیکن خود اس کی انفرادیت اکثر صاحبانِ نظر کو نظر نہیں آتی اسی لیے اب تک مصحفی کے بارے میں یہی کہا جاتا رہا ہے کہ ''غزلوں میں سب رنگ کے شعر ہوتے ہیں، کسی طرزِ خاص کی خصوصیت نہیں''[۱۸۴] صاحبِ ''گل رعنا'' نے لکھا کہ ''ان کی ہمہ گیر طبیعت نے کسی خاص رنگ پر قناعت نہیں کی [۱۸۵] صاحب شعر الہند نے لکھا ''لیکن وہ خاص رنگ کے پابند نہیں ہیں''[۱۸۶] نور الحسن ہاشمی نے لکھا: قدما میں سے ہر ایک کے انداز پر ان کے یہاں کلام موجود ہے، انھوں نے اپنا کوئی رنگ نہیں چھوڑا۔''[۱۸۷] حسرت موہانی نے لکھا: ''مصحفی کی ہمہ گیر و ہمہ رنگ طبیعت نے کسی خاص رنگِ سخن پر قناعت نہ کر کے مشاہیر شعرائے متقدمین و متاخرین میں سے تقریباً ہر ایک کے اندازِ سخن کا پسندیدہ نمونہ پیش کیا ہے''[۱۸۸] اگر یہ صاحبانِ نظر ان اشعار کو، جنھیں وہ دوسرے شعرا مثلاً میر، سودا، درد، سوز، جرأت حتیٰ کہ ناسخ کے رنگ سے منسوب کرتے ہیں، خود ان سب شعرا کے کلام کو سامنے رکھ کر دیکھیے تو وہ لطیف فرق یا وہ انفرادیت، جو مصحفی کے ہاں امتزاج سے وجود میں آئی ہے، ان پر روشن ہو جاتی۔ یہ امتزاج مصحفی کے کلام کی بے مثال خصوصیت ہے۔

مصحفی دو یا دو سے زیادہ رنگوں کو ملا کر ایک نیا رنگ بناتے ہیں۔ اس نئے رنگ میں ان رنگوں کا وہ نمایاں پن باقی نہیں رہتا اور امتزاج سے پیدا ہونے والا رنگ ایک نئے امکانی رنگ کو نظروں کے سامنے لے آتا ہے۔ یہ کام مصحفی جیسا قادر الکلام شاعر ہی کر سکتا تھا۔ میر و سودا کے رنگ کو ملا کر ایک نیا رنگ بنانا بہت دشوار کام تھا جس سے تازہ گوئی کے بند کواڑ نئے شعرا کے لیے پھر سے کھل گئے۔ تخلیقی سطح پر امتزاج ایک بہت مشکل کام ہے۔ انفرادیت تو بعض اوقات ایک قسم کی سنک بن کر رہ جاتی ہے۔ بعض اوقات روایت سے محض انحراف بن کر رہ جاتی ہے لیکن امتزاج بیک وقت انحراف بھی ہوتا ہے اور روایت بھی۔ یہ عظیم کام مصحفی نے انجام دیا جس کے اثرات کا چشمۂ فیض آج تک جاری رہے گا۔

امتزاج سے تخلیقی امکانات کے نئے نئے رنگ مصحفی نے ابھارے اور نئے شعرا کے لیے چھوڑ دیے۔ اسی وجہ سے جتنے استاد مصحفی کے شاگردوں میں ہوئے کسی دوسرے شاعر کے شاگردوں میں نہیں ہوئے ورنہ عام طور پر شاگرد ہمیشہ استاد کے رنگ کی پیروی میں زندگی گزار دیتے ہیں۔ مصحفی نے انھیں نئے نئے رنگ بنا کر دیے جن پر انھوں نے اپنی شاعری کے محلے دو محلے کھڑے کیے۔

تیسرا ''امتزاج'' مصحفی نے ''معنی بندی'' کی سطح پر کیا۔ معنی بندی کا طرز، سادہ گوئی کے ساتھ ساتھ مصحفی نے دیوانِ ششم میں اختیار کیا لیکن یہاں ان کا انداز تقلیدی ہے۔ رواج کے مطابق قصیدہ نما غزلیں بھی کہتے ہیں، سنگلاخ زمینوں میں دادِ سخن بھی دیتے ہیں۔ غزل در غزل بھی لکھتے ہیں، قافیوں کے استادانہ استعمال کا اظہار بھی کرتے ہیں، ردیف کی دروبست پر پوری توجہ بھی دیتے ہیں، نئے نئے مضامین بھی پیدا کرتے ہیں، بہت دور کی کوڑی بھی لاتے ہیں اور ساتھ ہی معنی بندی پر برافروختگی کا اظہار بھی کرتے ہیں:

جب سے معنی بند کا چرچا ہوا اے مصحفی	خلط میں جاتا رہا حسنِ زبانِ ریختہ

لیکن رنگِ زمانہ دیکھ کر، معاملہ بندی کی طرح، اسے اختیار بھی کر لیتے ہیں تا کہ ان کی مقبولیت قائم اور ان کی استادی کا سکہ چلتا رہے۔ اس کا اعتراف خود مصحفی ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''شیخ ناسخ...... بر طرز ریختہ گویانِ سادہ کلام..... خط نسخ کشید...... واگرچہ عاصی ہم از گروہِ سادہ گویاں بود...... در مجلس ہائے مشاعرہ از روئے ایں صاحبان...... خجالتے نہ کشید بلکہ غزلیاتِ ایں دیوانِ ششم اکثرے برویۂ ایشاں گفتہ از حسن قبول محروم مباد۔'' [۱۸۹]

یہی رنگ سخن ان کے دیوان ہفتم میں برقرار رہتا ہے۔ اس رنگ کو اختیار کرنے کے ابتدائی دور میں وہ تقلیدی روش کا اظہار کرتے ہیں جس سے کسی امتزاج کا اظہار نہیں ہوتا اور جو صورتِ کلام سامنے آتی ہے وہ یہ ہے:

ژالہ خوردہ جوز میں ہے مرے اشکوں کی کبھی	سبزہ ہوتا نہیں واں موسم باراں پیدا
پیش دستاں منعماں سایل بکف پیدا ہوا	دودماں اپنے میں اک میں ناخلف پیدا ہوا
جب کہ زرد آبۂ اشک اپنی چوا آنکھوں سے	ہر مہوس اسے ہرتال کا روغن سمجھا
قرص بن کھاتا تھا چکر چین تب آیا اسے	مہر جب بندِ ازارِ یار کا لچھا ہوا
ظالم کی سلطنت کو شتاب آوے ہے زوال	کسریٰ کے گھر میں عدل کے باعث خزانہ تھا

معنی بندی کا یہ وہ رنگ تھا جو مصحفی نے اختیار کیا لیکن تازہ گوئی (سادہ گوئی)، جو مصحفی کا بنیادی رنگِ سخن ہے، ساتھ ساتھ

چلتا رہا۔ ایک قصیدہ میں بھی دعویٰ کیا ہے:

جو سادہ گوئی پہ آؤں تو ہوں فصیحؔ وقت　　جو معنی بندی پہ جاؤں تو ہوں جلال اسیر

دیوان ہفتم میں ان کے ہاں معنی بندی اور سادہ گوئی کا امتزاج ہونے لگتا ہے اور دیوان ہشتم میں یہ امتزاج اپنی ایک صورت بنا لیتا ہے۔ اس امتزاج کو مصحفی اس طرح بروئے کار لاتے ہیں کہ غزلیں تو طویل رہتی ہیں۔ سنگلاخ زمینیں بھی باقی رہتی ہیں، غزل در غزل کا رجحان بھی موجود رہتا ہے لیکن مصحفی ''معنی بندی'' میں سادہ زبان اور سادہ گوئی کا لہجہ شامل کر کے ایک ایسی شکل بناتے ہیں جو معنی بندی ہوتے ہوئے بھی سادہ گوئی ہے اور سادہ گوئی ہوتے ہوئے بھی ''معنی بندی'' ہے۔ اس طرح معنی بندی کی شدت میں اس امتزاج سے اعتدالیت (Normality) پیدا ہو جاتی ہے اور یہ رنگ ایک نئی اور مختلف سی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ امتزاج کی اس صورت کو دیکھنے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے اور ان اشعار سے مقابلہ کیجیے جو تقلیدی معنی بندی کی مثال کے طور پر ہم نے اوپر دیے ہیں:

رعشے کا ضبط ہو نہ سکا تیرے سامنے　　خور شید جب تلک کہ رہا کانپتا رہا
روح سے رہتا ہے روشن آدمی کا قصرِ تن　　سچ جو پوچھو ہے یہی اس چار دیواری کی شمع
ڈہرے صیاد غلافِ اس پہ چڑھا رکھتا ہے　　تا اسیرانِ قفس گل کا نظارا نہ کریں
کچھ اس کی بدزبانی تلوار سے نہیں کم　　کر ڈالتا ہے دم میں عاشق کو ککڑی کھیرا
مصلحت ہے یہ کہ بھگو کر کے سنگھادیں مٹی　　غش میں آویں تو ہمیں یار پکارا نہ کریں
گریبانِ کفن میں چاک جو ہیں اس خجالت سے　　جنازے پر مرے ادریس پیغمبر نہیں آتا
سینے میں میرے سیکڑوں پھڑکیں ہیں حسرتیں　　سینہ نہ یہ ہوا کہ کبوتر کا گھر بنا
شب پیشِ نظر حسن کا بازار تو رکھا　　کھٹل کا میں ممنوں ہوں کہ بیدار تو رکھا
عزلتی کا ہے وہی روزی رسا　　جو رحم میں طفل کو دیتا ہے قوت
گر مزہ چاہو تو کترو دل سروتے سے مرا　　تم سپاری کی ڈلی رکھتے ہو ناحق پان میں

امتزاج کے اس عمل نے ناسخ کی معنی بندی کو ایک ایسی صورت دے دی کہ اس میں نئی نسل کے شعرا کے سامنے امکانات کے نئے دروازے کھل گئے اور انھیں، محض تقلید ناسخ کے بجائے، بات کہنے کا ایک نیا ڈھنگ نیا طرز مل گیا۔ مصحفی کی غزل یہی بنیادی کام کرتی ہے کہ عملِ امتزاج سے اردو غزل کو نئے امکانات سے روشناس کر کے اسے نئے راستے پر ڈال دیتی ہے۔ سورج روز طلوع ہوتا ہے اور روز غروب ہوتا ہے لیکن طلوع و غروب کے وقت پل پل بدلنے والے امتزاجی رنگوں کے وہی راز داں ہوتے ہیں جنھوں نے گہری نظر سے اس منظر کا مشاہدہ کیا ہے۔ اگر اردو شاعری کی تاریخ کے بدلتے رنگوں کا اسی طرح مشاہدہ کیا جائے تو مصحفی کے امتزاجی رنگوں کی اہمیت سامنے آجاتی ہے۔ مصحفی ایک ایسا شاعر ہے جس نے میر، درد، سودا کی روایتِ شاعری کو نئے رنگوں اور امکانات کے ساتھ آتش و ناسخ سے ملا دیا اور آتش و ناسخ کو نئے رنگوں اور امکانات کے ساتھ بعد کی نسلوں سے ملا دیا۔ مصحفی کی اہمیت اس پل کی سی ہے جو گزرگاہ کا کام بھی کرتا ہے اور ساتھ ساتھ بغیر گہرے موڑ کے راستے کی سمت بھی بدل دیتا ہے۔ مصحفی نے یہ کام اپنی تخلیقی زندگی میں کم از کم تین بار کیا جس کی وضاحت ہم کر آئے ہیں۔

مصحفی کی شاعری میں اتنی وسعت ہے اور اس وسعت میں اتنے رنگا رنگ مناظر اور اتنے مختلف و متنوع

گوشے ہیں کہ کلام مصحفی کو پڑھنے والا ان میں کھو جاتا ہے۔ مصحفی کا کلام بقول فراق گورکھپوری اتنا بڑا نگار خانہ، اتنا بڑا تصویر خانہ ہے کہ جہاں زندگی کے مختلف رُخوں کی تصویریں جمع کر دی گئی ہیں۔ مصحفی کا کلام، میر کے کلام کی طرح مختلف ذہنی کیفیتوں میں، مختلف حالتوں میں بار بار پڑھنے کی چیز ہے۔ منظر کا بیان جرأت وانشا کے ہاں بھی ہے اور مصحفی کے ہاں بھی لیکن مصحفی اس میں بھی ذرا سا جذبہ، ذرا سا احساس بھی شامل کر دیتے ہیں مثلاً یہ دو چار شعر دیکھیے:

ہوا میں ہے وہ کیفیت کہ نخل اس باغ کے سارے گلے میں بانہیں ڈالے ہیں کھڑے باہم شرابی سے

آتا ہے جی میں چادرِ ابرِ بہار کو ایسی ہوا میں سر پہ ذرا تان لیجیے

درخت اس باغ کے سب جھومتے ہیں جیسے متوالے نشہ ہے لالہ و گل تک یہ کیفیت ہوا کی ہے

لالے کے کھیت میں یوں حیراں کھڑے ہیں تجھ بن گویا کہ بحرِ خوں میں ہم غرق تا کمر ہیں

رنگِ شگفتگی پہ چمن جلد آ گیا جھونکا نسیم صبح کا آتش لگا گیا

بھادوں کے اندھیرے میں چمکتے ہیں جو جگنو تاروں کا میں دیکھوں ہوں سماں کوہ کے اوپر

سب کے بوسے لیے کافر نے گلے لگ لگ کے ایک پودا نہ نسیم سحری سے چھوٹا

ان منظروں میں جب نکھار اور ہوا میں کیفیت کا احساس ہوتا ہے وہاں جنس کی چھپی ہوئی لطافت، ہرے پات اور بے غبار سبزے کی طرح، ہمارے وجود میں اتر جاتی ہے۔ لالہ کا پھول، بھادوں کے اندھیرے میں چمکتے جگنو، گلے میں بانہیں ڈالے پیڑ، ابر بہار، گلے لگ کر سب کے بوسے لیتی ہوئی نسیم سحر، سب منظروں میں ملی ہوئی جنسی کیفیت کو، نزاکت وشائستگی کے ساتھ، ہمارے وجود میں اتار دیتی ہے۔ مصحفی کے ہاں جسم وبدن کا بیان بھی اسی جنسی احساس کا حصہ ہے جہاں وہ بدن کو احساسِ لطافت اور شائستگی کے ساتھ ''روح'' کا حصہ بنا دیتے ہیں۔ یہاں وہ جسم میں رنگ، خوشبو اور جمال کو اس طرح ایک جان کر دیتے ہیں کہ اس میں روحانی کیف پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ کام نہ انشا سے ہوا، نہ جرأت ورنگین سے۔ وہ تو جسم کو مسلتے، روندتے، اس سے کھیلتے اور مزے لیتے ہیں۔ مصحفی جسم میں نشہ وکیف ملا کر ابر بہاری کی طرح اسے بلندیوں پر لے جاتے ہیں جہاں سے کیفِ نظارا کی پھوار انسان کو تازہ دم کر کے زندگی اور زندہ رہنے کی برکتوں کا احساس دلاتی ہے:

اک بجلی کی کوند ہم نے دیکھی اور لوگ کہے ہیں وہ بدن تھا

اللہ رے صفا گورے بدن کی ترے کافر تجھ کو شبِ مہتاب میں ڈھونڈا تو نہ پایا

مصحفی جسم کو اس طرح ظاہر کرتے ہیں کہ وہ چھپ جاتا ہے اور اس طرح چھپتا ہے کہ پھر ظاہر ہو جاتا ہے۔ جسم ان کے ہاں ایک نارمل انسان کے صحت مند جنسی رویے کا اظہار ہے:

یہ جانتے نہیں ہم اس میں بدن ہے کیا ہے شعلہ سا اک جھمکتا زیرِ قبا سے دیکھا

سیمیں بدن اس کا چاندنی میں ڈرتا ہوں پگھل نہ جاوے جوں رانگ

جھلکے ہے یوں وہ بدن جامۂ شبنم سے تمام شوخیاں جیسے کرے عکسِ قمر پانی میں

جب دیکھتی ہے دودھ سا پنڈا ترا میاں خجلت سے آب ہی ہوئی جاتی ہے چاندنی

اس گل بدن نے بندِ قبا جوں ہی وا کیے مجلس تمام پھولوں کی بو سے مہک گئی

نسبت پھر اس سے کیا مہِ داغی کو دیجیے سارے بدن میں جس کے نہ ہو ایک تل کہیں

ہر چند کہ تھا قابلِ دیدن بدن اس کا	پر آنکھ نہ ٹھہری جو کھلا پیرہن اس کا
تھا تصور ترے سینہ کا مقابل کہ ہوئی	ناگہاں سامنے سے صبحِ قیامت پیدا
تیرے سینے کے بنانے کے لیے صانع نے	بوتۂ مہر میں سو بار گلایا رخ صبح

ان اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہاں جسم خوشبو، مہک اور رنگ بن کر، چاندنی، نور اور روشنی بن کر احساسِ جمال اور احساس لطافت میں سرخ انگوری شراب سے پیدا ہوتے والے نشے کی کیفیت پیدا کر رہا ہے۔ یہاں جسم جنس ہوتے ہوئے بھی جنس نہیں ہے اور جنس نہ ہوتے ہوئے بھی جنس ہے۔ یہ صورت جہاں جسم کے بیان سے ہوتی ہے وہاں دوسرے اعضائے جسمانی کے بیان سے بھی پیدا ہوتی ہے۔ دودھ سے پنڈے، ساتوری آنکھوں اور سینہ بالیدہ کے ساتھ زلف و کمر بھی گہری کشش رکھتے ہیں۔ ہر نارمل انسان جسم محبوب کے مختلف حصوں کے کیفِ حسن سے سرشار ہوتا ہے۔ علم نفسیات میں اسے عضو پرستی (Fetishism) کہتے ہیں۔ یہ عضو پرستی مصحفی کا خاص موضوع ہے۔ جس میں زلف اور کمر سب سے نمایاں ہیں۔ ان اشعار میں زندہ خوشبو اور دل و دماغ میں اتر جانے والی وہ مہک محسوس ہوتی ہے جس سے جسم اور روح دونوں بیدار ہو جاتے ہیں:

زلف کو جب وہ کھول دیتا ہے	جیسے مارِ سیاہ لٹکے ہے
موج نسیم مجھ کو دیتی ہے مشک کی بو	اس نازنیں کی شاید چوٹی کہیں کھلی ہے
جب چشم آفتاب اسے گھورنے لگی	زلفوں میں اس نے عارض گل فام کر لیا
آ گئی یاد مجھے اس کے کھلے جوڑے کی	جب بادِ سحری کا کوئی جھونکا گزرا
وقتے کہ شاعروں نے رگِ گل کیا خیال	موئے کمر کی اس کے نزاکت کہاں رہی

یہاں زلف و کمر کے اظہار میں وہ شائستگی اور گہرا احساسِ جمال ہے جو عاشق تن میں تو نہیں لیکن دھیمے مزاج کے عاشق زار ہی میں ہو سکتا ہے۔ مصحفی کے ان اشعار کی خارجیت میں ایک ایسی لہر موجود ہے۔ جس سے داخلیت کا ہلکا سا احساس بھی ہوتا ہے۔

''رشک'' بھی مصحفی کا ایک موضوع ہے لیکن یہ دیوانِ اول میں زیادہ نمایاں ہے۔ بعد کے دواوین میں اس لیے کم ہو جاتا ہے کہ لکھنؤ آ کر مصحفی دہلوی رنگِ سخن سے ہٹ گئے تھے اور اب بجائے عاشق کے معشوق مرکزِ نگاہ بن گیا تھا۔ دہلی کی شاعری عاشق زار کے جذبات و احساسات کو پیش کرتی ہے اور لکھنؤ کی شاعری محبوب کو پیش کرتی ہے۔ عاشق زار، جیسا کہ ہے، محبوب اور اپنے درمیان کب کسی کا سایہ برداشت کر سکتا ہے۔ یہی وجہ رشک ہے۔ مصحفی کے ہاں رشک میں ایک ایسی مبالغہ آمیز صورت سامنے آتی ہے جو غالب کے ہاں ابھرتی ہے۔ یہ دو چار شعر دیکھتے چلیے

میں اسی رشک سے مرتا ہوں کہ کل غیر نے ہائے	ہاتھ ہنگامِ قسم کیوں ترے سر پر رکھا
چلتی تھی تیغ واں سرِ دشمن پہ مصحفی	اور میرا مارے رشک کے یاں دل دو نیم تھا
گر تو نہ بُرا مانے ہم سے تو نہ ہو گا یہ	دیکھیں گے تری زلفیں ہم ہاتھ میں شانے کے
آگے مرے کسی نے ترا نام گر لیا	اتنا میں مارے رشک کے تڑپا کہ جی دیا

دلّی مصحفی کو ساری عمر یاد آتی رہی۔ وہ دلّی جو صرف ایک شہر کا نام نہیں تھا بلکہ ایک تہذیب کی علامت تھی جس کا سہاگ اجڑ گیا تھا۔ کھوے سے کھوے چھلنے والے کوچہ و بازار خالی ہو گئے تھے۔ صاحبِ کمال اسے چھوڑ کر تلاش

معاش میں تسبیح کے دانوں کی طرح بکھر گئے تھے۔ ہنگاموں اور شورشوں نے ہر چیز، ہر قدر کو زیر و زبر کر دیا تھا۔ ان دلّی والوں ہی نے لکھنؤ کو لکھنؤ بنایا تھا۔ مصحفی اسی دلّی کو یاد کرتے ہیں اور اس کے ادھڑی قلعی کی عمارتوں، گرے ہوئے محل، سونے کھنڈر، ڈھیئے پڑے مکانات، سنسان محلوں، اجڑے نگر کو آٹھوں دواوین میں بار بار دکھ بھرے لہجے میں بیان کرتے ہیں۔ مصحفی کا تہذیبی شعور اور ان کی سیاسی بصیرت نہ صرف غزلوں میں بلکہ مثنویوں اور قصائد میں بھی نظر آتی ہے:

دلّی پہ رونا آتا ہے کرتا ہوں جب نگاہ — میں اس کہن خرابے کی تعمیر کی طرف

دلّی سے پختہ محلوں کے وارث کہاں گئے — اب تک ڈھیئے پڑے ہیں جو دیوار سنگ و خشت

دلّی ہوئی ہے ویراں سونے کھنڈر پڑے ہیں — ویران ہیں محلے سنسان گھر پڑے ہیں

لاکھوں ڈھیئے پڑے ہیں مکانِ بلند و پست — انجام یہ رکھے ہے جہانِ بلند و پست

یہ عمارتیں نہ صرف ان وارثوں کی یاد دلاتی ہیں بلکہ فرنگیوں کے استبداد کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ جس کی طرف مصحفی بار بار اشارہ کرتے ہیں:

مصحفی دور ہے فرنگیوں کا — کام ایسا نہ کر کہ کھاوے کیٹ

ہندوستاں میں دولت و حشمت جو کچھ بھی تھی — کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر چھین لی

ہاتھ سے گوروں کے جاں بر ہوویں کیوں کر اہلِ ہند
کام کرتے ہی نہیں ہر گز یہ بن کونسل کیے

افسوس کہ لی چھین نصاریٰ کے سگوں نے — یوں ہاتھ سے اس فرقۂ اسلام کی روٹی

مصحفی کے لیے غزل، ان کے زندہ تجربوں اور مشاہدوں کے اظہار کا ذریعہ تھی جس میں حسن و عشق علامت کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ وہ دلّی کی تباہی دیکھ چکے تھے اور لکھنؤ، جس میں انگریزوں کی ریذیڈنسی نے گھیرا ڈال کر معاشرے کے ذہن میں جھوٹا احساسِ تحفظ پیدا کر کے انھیں کھل کھیلنے کے لیے آزاد کر دیا تھا، ایک ایسا تشبیبی جزیرہ تھا جو کسی وقت بھی سیلابِ بلا کی زد میں آ سکتا تھا۔ اس کے زیرِ عمل آ کر اس تہذیب نے ہتھیار اور لنگوٹ کھول دیے تھے۔ اسی کے ساتھ تہذیب کا عمل ٹھنڈا پڑ گیا اور سجاوٹ و آرائش نے اہمیت اختیار کر لی، اب فوجوں کے بجائے بٹیریں اور مرغ لڑنے لگے جن کی جنگی تیاریاں ویسے ہی کی جانے لگیں جیسے فوج تیار کی جاتی تھی۔ یہی صف آرائیاں سالارانِ قوم کی دلچسپی کا مرکز بن گئیں۔ مصحفی کی غزل میں اس صورتِ حال کی طرف بھی واضح اشارے ملتے ہیں:

سب ناظمِ ملک سو رہے ہائے — دنیا کا نظام ہو چکا اب

چند شعر اور دیکھیے:

نامرد تھے زبس کہ امیر اس زمانے کے — سرے پہ ان کی دیکھا تو خصی پلاؤ تھا

یاں نہ روبہ کی اور نہ شیر کی بحث — رات دن ہے یہی بٹیر کی بحث

شیریں و تلخِ دہر سے اندھوں کو کیا خبر — وہ ہی کڑا کے اور وہی افیوں کے گھولے ہیں

یہی وہ سیاسی، سماجی و تہذیبی شعور تھا جس نے حساس مصحفی میں احساسِ بے چارگی پیدا کیا تھا۔ یہی صورتِ حال وہ دلی میں دیکھ چکے تھے اور یہی وہ لکھنؤ میں دیکھ رہے تھے۔ وہ محسوس کر رہے تھے کہ اب بے ہتھیار تہذیب بغیر کسی پناہ کے رہ

گئی تھی اور اب تلوار کا وار صرف ننگے ہاتھوں پر ہی روکا جا سکتا تھا۔ اس احساس کو وہ بار بار اور طرح طرح سے بیان کرتے ہیں:

خالی کروں ہوں ریختہ کہہ دل کو مصحفی — تحسیں سے مدعا ہے، نہ کچھ مرحبا سے کام
اس نے جب مجھ پر چلائی تیغ ہائے — کیوں میں اپنا ہاتھ اونچا کر دیا
سر بچا کر جو تری تیغ کا لے ہاتھ پہ وار — وائے اس ہاتھ پہ وہ ہاتھ قلم ہی بہتر
کٹے وہ کیوں کہ تہ دل میں کہ مصحفی شب دوش — میں خالی دے گیا وار اس نے جب چلائی تیغ
جب اس نے چلائی تیغ ہم پر — ہاتھوں کی پناہ ہم نے کر لی
اے مصحفی اگر وہ لگاتا ہے تجھ پہ تیغ — جائے سپر تو ہاتھوں کو اپنے پناہ کر

مصحفی کا کلام اپنے دور کا آئینہ ہے۔ وہ اپنے دل کی ہر بات غزل کی زبان میں بیان کر دیتے ہیں، اب اکثر باتیں، غزل کی تعمیم پسندی کی وجہ سے، چھپ گئی ہیں اور بہت سی ایسی ہیں جن کو تلاش کرنے کے لیے اس دور کی تاریخ، تذکروں اور کتبِ سیر کا مطالعہ کرنا ہوگا۔ مصحفی نے ہر قسم کی بات کہنے کے لیے غزل کو اس طور پر استعمال کیا کہ تنگنائے غزل میں وسعت وکشادگی پیدا ہوگئی۔ اس بات کو ہم ایک مثال سے واضح کرتے ہیں۔ دیوانِ اول میں ایک شعر ہے

ہونا بہت آسان ہے شیطان سے مشہور — پر ہو تو لے دنیا میں کوئی پہلے ولی سا

بظاہر یہ ایک عام سا شعر ہے جس میں شیطان اور ولی کی رعایت سے بات کی گئی ہے لیکن اس دور کے تذکروں کے مطالعے سے یہ بات معلوم ہوئی کہ میر نے اپنے تذکرے ''نکات الشعرا'' کے نقشِ اول میں ولی دکنی کو ''شاعرے است شیطان مشہورتر'' [۱۹۰] کہا تھا اور جس کا جواب پیر خان کمترین نے یہ کہہ کر دیا تھا ع ''ولی پر جو سخن لاوے اوسے شیطان کہتے ہیں'' [۱۹۱] مصحفی نے اس شعر میں اسی واقعہ کی طرف اشارہ کیا ہے۔
ایک شعر اور دیکھیے:

کافر مجھے نہ کہیو اے مومنانِ صادق — کرتا ہوں بت کو سجدہ میں تو خدا سمجھ کر

اس شعر میں مرزا مظہر جانجاناں کے اس نقطۂ نظر کی طرف اشارہ کیا ہے جس میں انھوں نے ہندوؤں کی بت پرستی کو ''توحید پرستی'' کی ایک شکل بتایا تھا اور ''اشراک در الوہیت'' کی تردید کی تھی [۱۹۲]۔ مصحفی کے کلام سے ایسی بہت سی مثالیں دی جا سکتی ہیں جن میں اپنے دور کے حالات وواقعات، عقائد اور فکر ونظر کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ اسی لیے مصحفی نے اپنی شاعری کو اپنا اعمال نامہ کہا ہے:

تھا آپ ہی دیوان مرا نامۂ اعمال — کاہے کو فرشتوں نے لکھا نامۂ اعمال

بہت کم شعرا ایسے ہیں جنھوں نے اردو غزل کو اپنی ذات اور اپنے دور کے اعمال نامہ کے طور پر لطفِ سخن کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

لطفِ سخن مصحفی کی شاعری کی بنیادی خصوصیت ہے۔ یہ لطفِ سخن مشکل اور سنگلاخ زمینوں میں بھی اسی طرح باقی رہتا ہے جس طرح چھوٹی بحر اور آسان زمین کی غزلوں میں۔ مصحفی میں ایک ایسی شاعرانہ قوت ہے جو پتھر کو بھی پانی کر دیتی ہے اور میر کے غم، سودا کی نشاطیہ کیفیت، جرأت کی کھلی جنسیت اور انشا کے تیز لہجے کو بھی ''اعتدالیت'' پر لے آتی ہے۔ اسی لیے مصحفی کے طرز میں ایک ایسی سلامت روی ہے جو ہر شدت سے انحراف کرتی ہے۔ ان کی غزل میں

ایک ایسا راگ ہے، جس میں دھیما پن اور نرم خرامی ہے، جو دل کو اپنی 'نرمیت' سے گرماتا ہے۔ یہی لطفِ سخن، یہی دھیما دھیما نرم نرم سالب ولہجہ، بات کرنے کا سا انداز مصحفی کا طرزِ سخن ہے۔ جس میں وہ شاعرانہ وفنی خصوصیات مثلاً استعارہ، تشبیہ، صنائع بدائع، حسنِ بیان، حسنِ زبان وغیرہ سب موجود ہیں جن سے اچھی غزل عبارت ہے۔

مصحفی نے اردو غزل میں جو کچھ کیا وہ کسی اور شاعر نے اس دور میں اس سلیقے اور شعور کے ساتھ نہیں کیا۔ وہ میر کی گہری داخلیت اور سودا کی خارجیت کو ملا کر اردو غزل کو نئے سفر اور نئی منزل کی طرف لے گئے۔ مصحفی کی غزل دو مزاجوں کے امتزاج اور ایک کلچر کے دو رخوں کا ایک نیا سنگم ہے جہاں دہلوی ولکھنوی مزاج مل کر نئے رنگ، نئی خوشبو اور نئے احساسِ جمال کے ساتھ اردو شاعری کے دریا کو پاٹ دار بنا دیتے ہیں۔ جرأت کے ہاں مزہ ہے، مصحفی کے ہاں لطافت ہے، انشا کے ہاں تمسخر وظرافت اور اونچا آہنگ ہے، مصحفی کے ہاں دھیما پن، نرمی اور کئی لہجوں کا امتزاج ہے۔ مصحفی کی دلی سے لکھنؤ ہجرت ایک ایسا نیک شگون ثابت ہوئی کہ اس نے اردو غزل کی تقدیر بدل دی۔ مصحفی غزل میں اپنے بارے میں، اپنی شاعری اور اپنے ماحول ومعاشرہ اور حالاتِ زمانہ کے بارے میں وہ سب کچھ کہہ دیتے ہیں جو عام طور پر دوسرے غزل گو نہیں کہتے۔ ان کی غزل غزل بھی ہے اور خود نوشت سوانح عمری بھی۔ اگر مصحفی کے آٹھوں دواوین سے ایسے اشعار کا انتخاب کیا جائے جن میں مصحفی نے اپنی شاعری، اپنے فن، اپنی ذات اور حالات زمانہ کی طرف اشارے کیے ہیں تو ان کی تعداد بھی کئی سو تک ضرور پہنچے گی۔ مصحفی اردو غزل کے ایک موڑ کی حیثیت رکھتے ہیں اور یہ موڑ بہت گہرے گھماؤ والا موڑ نہیں ہے بلکہ ایسا موڑ ہے کہ اردو غزل اس پر چل کر مڑ بھی جاتی ہے اور عام نظروں کو اس کا پتا بھی نہیں چلتا۔ یہی مصحفی کا بڑا کارنامہ ہے۔

مصحفی کی شاعری ایک ایسے چمن کی طرح ہے جس میں مختلف قسم کے پھول کھلے ہیں۔ ان میں وہ پھول بھی ہیں جن کی قلم خود مصحفی نے لگائی ہے اور جو چمنِ مصحفی کی شناخت ہیں۔ یہ ایک ایسا چمن ہے جو رنگوں اور خوشبوؤں سے بھرا ہوا ہے اور جس کی سیر کر کے باغبانِ شاعری نہال ہو جاتے ہیں اور اپنے چمن کو اسی وضع پر بنانے میں لگ جاتے ہیں۔ اس چمن کے دروازے ابھی پوری طرح نہیں کھلے ہیں اور مصحفی کے چمن کی بازیافت ابھی پوری طرح نہیں ہوئی ہے۔ ابھی تو مصحفی کا پورا کام بھی، جو انھوں نے اردو وفارسی میں کیا ہے، سامنے نہیں آیا ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ مطالعہ بڑھتا جائے گا اور ''دستاں زنِ گلزارِ چمن'' کی حیثیت سے مصحفی کی اہمیت بڑھتی جائے گی۔

بعدِ صد قرن کوئی ایسا بھی آ جاتا ہے دور ۔۔۔ سچ ہے ہر وقت تو ہوتے نہیں پیدا ہم لوگ

مثنویاتِ مصحفی:

غزل کے بعد کلامِ مصحفی میں دو اصنافِ سخن اور ایسی ہیں جو قابلِ توجہ ہیں۔ ایک ''مثنوی'' اور دوسری ''قصیدہ''۔ مثنویاتِ مصحفی کی کل تعداد بیس (۲۰) ہے جنھیں موضوع کے اعتبار سے، تین عنوانات میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(الف) عشقیہ: (۱) شعلۂ شوق ۔۔۔ (۲) گلزارِ شہادت
(۳) بحر المحبت ۔۔۔ (۴) جذبۂ عشق

(ب) واقعیاتی: (۱) در بیانِ پسر حجام (۲) در صفت اجوائن
(۳) در صفت بکری (۴) مثنوی قوچ کہ زبان ہندی مینڈھا می گویند
(۵) در صفت طوطی کہ مسماۃ بی بولن خادمہ میاں مصحفی پروردہ بود (۶) مثنوی دیگر طوطی بپاس خاطر بی بولن
(۷) مرغ نامہ مرزا تقی (۸) مثنوی در شادی ٹیکا رام

(ج) ہجویہ: (۱) در بیانِ ہجو چارپائی (۲) در افراطِ سرما
(۳) در افراطِ گرما (۴) در افراطِ آتش
(۵) در ہجوِ مکانے (۶) در ہجوِ قوم شیخ
(۷) در ہجوِ کھٹمل (۸) مودی خانہ سلیمان شکوہ

مثنوی ''شعلہ شوق'' (۸۰) اشعار پر مشتمل ہے اور دیوانِ دوم (۱۲۰۴ھ) میں شامل ہے۔ مصحفی نے آخری شعر میں اس کا نام بھی دیا ہے:

ہے یہ چنگاری اک جو شعلہ نما ''شعلہ شوق'' نام ہے اس کا

''شعلہ شوق'' میں مصحفی نے تنبولی کے حسین و جمیل بیٹے اور ایک سپاہی پیشہ جوان کی داستانِ عشق بیان کی ہے۔ لڑکا دوکان پر بیٹھتا تھا کہ لشکر کا ایک سوار بازار سے گزرا اور لڑکے پر عاشق ہوگیا۔ نوجوان دن بھر وہیں بیٹھا اسے دیکھتا رہتا لیکن عشق کا اظہار نہ کرتا۔ اس طرح کئی مہینے گزر گئے۔ کچھ عرصے بعد جب لشکر وہاں سے روانہ ہوا تو نوجوان نے اپنا مال واسباب لٹا دیا اور لشکر سے جدا ہو کر وہیں رہ گیا۔ اس طرح کئی سال گزر گئے۔ رفتہ رفتہ تنبولی کے لڑکے پر بھی عشق نے اثر کیا اور وہ بھی غم سے گھلنے لگا اور کچھ عرصے بعد مرگیا۔ اس کا کریا کرم کر کے جب اس کے عزیز و اقارب لوٹ رہے تھے تو انھوں نے سوچا کہ اس نوجوان عاشق کو بھی ساتھ واپس لے چلیں:

کیوں کہ اس کا انیس ہر دم تھا وہ جو گل تھا تو یہ بھی شبنم تھا

جیسے ہی پاس جا کر اس کا ہاتھ پکڑا وہ نوجوان بے روح ہو کر زمین پر گر پڑا۔ دیکھا تو وہ مرچکا تھا۔ جذبِ عشق نے یہ اثر کیا کہ وہ بنِ جلائے ہی راکھ کا ڈھیر ہوگیا ہے۔ اس کے بعد مصحفی نے دو شعر میں عشق کی کارستانی پر روشنی ڈالی ہے:

کیا عجب عشق ہے وہ خانہ خراب جس سے کھنچ جائے آسماں کی طناب
عشق ہے آفت و بلا تو نہیں اس کا مارا کوئی بچا تو نہیں

اور ان پر بساطِ مثنوی کو سمیٹ دیا ہے۔

مثنوی میں بیان کی روانی تو ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ مصحفی کی تخیلی قوت پورے طور سے اس مثنوی میں شامل نہیں ہے۔ مثنوی میں جہاں جزئیات کی ضرورت تھی وہاں مصحفی اس کا بیرونی خاکہ بیان کر کے رہ جاتے ہیں۔ مثنوی میں یا تو زور کہانی پر یا جذبات واحساسات کے بیان پر ہوتا ہے یا حسن وعشق کے عمل وردِعمل اور جزئیات کے بیان سے تصورِ عشق کی وضاحت کی جاتی ہے لیکن مصحفی نے ان میں سے کوئی بھی کام اس مثنوی میں نہیں کیا۔ یہ بات بھی وضاحت طلب تھی کہ پسرِ تنبولی پر عشق نے کیسے اثر کیا لیکن یہ سب پہلو اس مثنوی میں تشنہ رہتے ہیں۔ قصے میں کوئی ندرت نہیں ہے۔ جزئیات کی کمی نے فنی اعتبار سے مثنوی کو کمزور و بے اثر بنا دیا ہے۔ مصحفی نے اس میں

کہیں بھی کوئی رنگ بھرنے کی کوشش نہیں کی اور اس لیے بھی یہ ایک معمولی مثنوی بن کر رہ گئی ہے۔

''عشق'' کے نقطۂ نظر سے دیکھیے تو امرد کا عشق مجرد و خالص عشق ہے جس میں ہجر ہی ہجر ہے اور وصل کا کوئی تصور شامل نہیں ہے جب کہ مرد اور عورت کے درمیان عشق میں وصل محبوب منزل و مقصد بن جاتا ہے۔ یہاں عشق کی بے لوثی باقی نہیں رہتی۔ امرد امرد کے درمیان عشق میں عاشق آتشِ فراق سے سدا سلگتا رہتا ہے۔ خالص و مجرد عشق کا تصور دو ہم جنسوں کے درمیان عشق ہی سے بیان کیا جا سکتا ہے۔ اردو فارسی شاعری میں یہ جسمانی امرد پرستی نہیں ہے بلکہ عشق کے تجرد تصور کے اظہار کی ایک صورت ہے۔

مثنوی ''گلزارِ شہادت'' جو دیوان پنجم میں شامل ہے، (۲۵۰) اشعار پر مشتمل اور ''بحر المحبت'' کے بعد مصحفی کی سب سے طویل مثنوی ہے۔ اس مثنوی میں مرزا عظیم بیگ اور بیگماں کے عشق کی اس داستان کو نظم کیا گیا ہے جسے، چشم دید واقعہ کے طور پر ایک عورت نے انھیں سنایا تھا اور جسے ۱۲۱۶ھ میں رمضان کی تیرھویں شب کو مصحفی نے نظم کر کے ''گلزارِ شہادت'' نام رکھا تھا۔

اس راوی عورت نے مصحفی کو بتایا (مثنوی اسی طرح شروع ہوتی ہے) کہ اس کے ہمسائے میں دس بارہ سال عمر کی ایک خوبصورت لڑکی رہتی تھی۔ دونوں میں گہری دوستی تھی۔ انھوں نے آپس میں یہ عہد و پیماں کیا کہ جس وقت ہم میں سے کسی کا بیاہ ہو تو ایک دوسرے سے ملنا جلنا نہ چھوڑیں اور جیسے ہی ہم میں سے کوئی بلائے تو فوراً آئے۔ ناگاہ اس لڑکی کی ایک مغل سے شادی ہوگئی اور کچھ عرصے بعد راوی عورت کے گھر میں شادی کا غلغلہ بلند ہوا تو اس نے اسے دعوت دی اور وہ لڑکی حسب وعدہ محافے میں بیٹھ کر آگئی۔ جیسے ہی پردہ اٹھا کر وہ باہر نکلی تو ایک نوجوان کی اس پر نظر پڑی اور وہ اس پر عاشق ہو گیا۔ شادی کے گھر میں اس عورت کی نند رہتی تھی۔ یہ نوجوان اس کے ذریعے کبھی حلوہ سوہن، کبھی لونگ چڑے اور کبھی ہار پھول اسے بھیجتا رہا اور سوچتا رہا کہ کل صبح یہ اپنے گھر چلی جائے گی تو پھر کیا ہوگا ؎ بن آئے اجل ہی مر رہوں گا۔ دوسرے دن صبح ہوئی تو وہ لڑکی، دوسرے مہمانوں کی طرح، اپنے گھر چلی گئی:

لیلیٰ کی گئی ادھر سواری ۔۔۔ مجنوں کے لگی ادھر کٹاری

اب فراق رنگ لانے لگا۔ نوجوان کا کھانا پینا چھوٹ گیا اور حالت غیر ہوگئی۔ اسی طرح ایک سال گزر گیا۔ نوجوان کی یہ حالت دیکھ کر وہ بی بی محبوبہ کے گھر گئی اور عشق کا سارا ماجرا اسے کہہ سنایا۔ محبوبہ نے یہ ماجرا سنا لیکن منہ سے کچھ نہ کہا۔ لیکن رفتہ رفتہ اس کے دل پر بھی اثر ہونے لگا، جس کی طرف ایک شعر میں مصحفی نے اشارہ کیا ہے:

خاموش رہی وہ سن یہ مذکور ۔۔۔ پر دل نے کہا ہوا میں ناسور

اس طرح ایک سال اور گزر گیا اور نوجوان کی حالت اور غیر ہوگئی۔ تن سوکھ کر کانٹا ہو گیا۔ آنکھیں زرد اور چہرہ زعفران بن گیا۔ اس عرصے میں وہ بی بی بار بار محبوبہ کے گھر گئی اور اس نوجوان کی حالت سے آگاہ کرتی رہی۔ ایک دن اس نے کہا کہ نوجوان سے ملاقات کی ایک ہی صورت ہے کہ ہمارے ہاں جو شادی ہو رہی ہے، رت جگے کی رات اس نوجوان کو زنانے لباس میں ساتھ لے آنا۔ رت جگے والی رات وہ مسیں بھیگتے نوجوان کو سجا بنا کر ساتھ لے آئی اور اسے الگ ایک حجرے میں ٹھہرا دیا۔ محبوبہ شادی کے کاموں میں مصروف ہوگئی اور بار بار اس نوجوان کے سامنے سے گزرتی اس کی بے قراری کو بڑھاتی رہی اور رات گئے نوجوان کے پاس آگئی اور اس کے ساتھ چوسر کی دو بازیاں کھیلیں۔ جب شب زائل ہوئی تو اس نے سب سے پہلے اس نوجوان کو رخصت کیا۔ نوجوان واپس آ کر بستر پر گر گیا۔ بیمار ہو گیا اور نو مہینے

بعد مر گیا۔ نہلا دھلا کر جب نوجوان عاشق کی میت روانہ ہوئی اور جنازہ کوئے محبوب کے پاس سے گذرا تو وہ از خود اس گلی کی طرف کھنچنے لگا جہاں محبوبہ کا گھر تھا اور وہاں جا کر ٹھہر گیا۔ اس واقعہ سے ساری گلی میں ایک شور مچ گیا، جیسے ہی اس رشکِ پری کو خبر ملی اس نے غسل کیا، اپنے شوہر کا پیش قبض لے کر کوٹھے پر پہنچی تو دیکھا کہ:

چلتا نہیں جا سے اُڑ رہا ہے ۔۔۔ کہرام گلی میں پڑ رہا ہے

یہ دیکھ کر اس نے ایک آہ بھری اور خنجر پیٹ میں مار کر خود کو ہلاک کر دیا۔ سارے محل میں غل مچ گیا اور یہ عشق، جواب تک راز تھا، فاش ہو گیا۔ محبوبہ کی میت بھی تیار کی گئی اور جب اسے لے کر چلے تو نوجوان عاشق کی میت بھی اس کے پیچھے پیچھے روانہ ہو گئی۔ لوگ آپس میں بات کر رہے تھے اور کہہ رہے تھے:

کہتے تھے یہ طرفہ ماجرا ہے ۔۔۔ کیا مردے نے زندے کو لیا ہے

اور انھیں ''تکیہ بھیم'' میں دفن کر دیا (یہ وہی قبرستان ہے جہاں محمد تقی میر مدفون تھے)

''شعلہ شوق'' پڑھ کر جب مثنوی ''گلزارِ شہادت'' پڑھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی نے یہ مثنوی دل لگا کر لکھی ہے۔ اس میں عشق کے مختلف رُخوں، ہجر و وصال اور غم و الم کی تصویریں بھی ہیں سراپا بھی ہے اور حالتِ عشق کا بیان بھی۔ اس میں مافوق الفطرت عنصر سے حیرت کو ابھارا گیا ہے۔ یہ وہی پہلو ہے جو ہمیں میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' [۱۹۳] میں اور اس سے بھی پہلے مقیمی دکنی کی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' [۱۹۴] میں ملتا ہے۔ محمد بخش مہجور نے بھی ''نورتن'' میں مصحفی کے اسی قصے کو لکھا ہے۔

مصحفی کی یہ مثنوی جزئیات کے بیان، تفصیلات کی رنگ آمیزی اور جذبات و احساسات کے اظہار اور عشقیہ قصے کے انوکھے پن اور المناک انجام کی وجہ سے اس دور کی ایک قابلِ ذکر مثنوی ضرور ہے لیکن جب ہم دیکھتے ہیں کہ اس سے دو تین عشرے پہلے ''سحر البیان'' لکھی جا چکی تھی، جعفر علی حسرت کا ''طوطی نامہ'' بھی لکھا جا چکا تھا اور میر کی عشقیہ مثنویاں بھی وجود میں آ چکی تھیں تو مثنوی کی اس روایت میں مصحفی کی یہ مثنوی قابلِ ذکر ہونے کے باوجود ان مثنویوں کی صف میں نہیں آتی۔ وہ کمی، جسے مصحفی نے میر کی ''دریائے عشق'' میں محسوس کر کے، اسے دوبارہ اپنی مثنوی ''بحر المحبت'' میں لکھنے کے لیے قلم اٹھایا تھا اور یہ وجہ بیان کی تھی کہ:

جن مقاموں میں رنگ کم ہے بھرا ۔۔۔ دے ذرا اور بھی تو رنگ ملا
سطح کاغذ پہ کھینچ وہ تصویر ۔۔۔ جس کے حیراں رہیں صغیر و کبیر

خود اس کمی کو ''گلزارِ شہادت'' میں دور نہ کر سکے۔ اگر اس مثنوی میں وہ سحر البیان کی طرح، مختلف تہذیبی و معاشرتی تصویروں کے رنگ ابھارتے، وصل و ہجر کے رنگ اور گہرے کرتے اور حسبِ موقع جذبات و احساسات کے نقوش ابھارتے تو یہ مثنوی طویل ضرور ہو جاتی لیکن مثنوی کا خاکہ پوری طرح مکمل ہو جاتا۔ یہ مثنوی ''شعلۂ شوق'' سے زیادہ پر اثر ہے لیکن بحیثیت مجموعی اس کی کڑیاں مل کر ایک پوری زنجیر نہیں بناتیں۔ گم شدہ کڑیاں اس کے فنی اثر کو کمزور اور اس مثنوی کو جس میں ایک بہت اچھی مثنوی بننے کا امکان تھا، اوسط درجے پر لے آتی ہیں۔

مثنوی ''بحر المحبت'' جو (۳۶۱) اشعار [۱۹۵] پر مشتمل اور دیوانِ پنجم میں شامل ہے، مصحفی کی سب سے طویل مثنوی ہے۔ اس کا ماخذ میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' ہے جسے سامنے رکھ کر مصحفی نے ان مقامات پر زیادہ رنگ بھرنے کی کوشش کی ہے جہاں انھوں نے میر کی کم رنگی کو محسوس کیا تھا۔ میر و مصحفی دونوں کی مثنویوں کی بحر بھی ایک ہے۔

''دریائے عشق'' کے قصے کو دوبارہ لکھ کر مصحفی نے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ مثنوی کی صنف میں بھی میر سے اور اس طرح کسی سے بھی پیچھے نہیں ہیں۔ مقابلے پر جوابی مثنوی لکھنے کا جذبہ بحر المحبت کے مطالعے سے بھی صاف ظاہر ہوتا ہے:

رمزِ شق القمر جتا دے تو ۔۔۔ معجزہ اپنا ٹک دکھا دے تو

اور آخر میں یہ بھی لکھا کہ میری اور میر کی مثنوی کا قصہ ایک ہونے کے باوجود اس سے الگ ہے:

قصہ ہے ایک اور دو نامے ۔۔۔ جیسے ایک شخص کے ہوں دو جامے

میر صاحب نے پہلے نظم کیا ۔۔۔ میں نے بعد اس کے زیر و پرز کیا

اور پھر معذرت کے ساتھ اس طرح اظہارِ افتخار بھی کیا ہے:

جیسے میروں میں شان ہے کچھ اور ۔۔۔ ہم فقیروں میں شان ہے کچھ اور

ہے توقع کہ صاحبِ انصاف ۔۔۔ مجھ کو اس گفتگو میں رکھیں معاف

''بحر المحبت'' اور ''دریائے عشق'' کے تقابلی مطالعہ سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) مصحفی نے بحر المحبت میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' کے جواب میں لکھی ہے اور جہاں جہاں انھوں نے قصے کو پر اثر بنانے کے لیے جزئیات و مشاہدات کی کمی محسوس کی تھی ان کا ''بحر المحبت'' میں اضافہ کر دیا ہے مثلاً ''دریائے عشق'' میں ''عاشق'' سے پیچھا چھڑانے کے لیے جب لڑکی کے گھر والے اسے دریا پار اپنے کسی عزیز کے ہاں بھیجتے ہیں تو میر صاحب وہاں تفصیل درج نہیں کرتے۔ مصحفی اس موقع پر اس کرب کی تصویر ابھارتے ہیں جس سے لڑکی والے دوچار تھے۔ میر اپنی نظر عاشق و معشوق پر رکھتے ہیں اور ان تفصیلات کو پڑھنے والے کی قوت تخیل پر چھوڑ دیتے ہیں جن کا تعلق گھر والوں سے ہے۔ مصحفی واقعہ کو محدود کر دیتے ہیں اور قاری کے تخیل کے لیے کچھ نہیں چھوڑتے اور لڑکی کو دریا پار بھیجنے کی وجہ بھی بیان کر دیتے ہیں جب کہ پڑھنے والا جانتا ہے کہ دراصل یہ وہ وجوہ نہیں ہیں جن کی وجہ سے لڑکی کو دوسری جگہ بھیجا گیا ہے۔ یہ تو بنائی ہوئی بات ہے۔ ایسی بات جو بنائی ہوئی ہو، اسے محض اشارہ کر کے چھوڑ دینا زیادہ فنی اثر پیدا کرتا ہے۔ اسی لیے مصحفی کی تفصیل کے باوجود میر کی مثنوی کا فنی اثر باقی رہتا ہے۔

(۲) مصحفی کی مثنوی میں زور داستان طرازی پر ہے۔ میر کے ہاں زور جذبۂ عشق کے اظہار پر ہے۔ یہی صورت اور دوسرے مقامات پر ملتی ہے۔ اسی لیے جب ہم ان دونوں مثنویوں کا مقابلہ کرتے ہیں تو بحیثیتِ مجموعی میر کی مثنوی ہمیں زیادہ متاثر کرتی ہے۔ جذباتِ غم والم کے تہ دار اظہار میں میر لاثانی ہیں۔ یہ ان کا اپنا دائرہ ہے اور اس دائرے میں مصحفی میر کی سطح کو نہیں پہنچتے بلکہ مثنوی پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ مثنوی اسی طرح جوابی کارروائی ہے جس طرح مصحفی نے ''دیوانِ نظیری'' کو سامنے رکھ کر اس کے جواب میں اپنا ''دیوانِ فارسی'' ترتیب دیا تھا۔ میر کی مثنوی پر میر کے مزاج اور ان کی تخلیقی شخصیت کے ان مٹ نقوش ثبت ہیں۔ مصحفی کے لیے یہ محض اظہارِ کمال ہے۔ میر کی دافنی غزل کا مزاج اس مثنوی میں موجود ہے جب کہ مصحفی یہاں روایتِ میر کی پیروی کی کوشش کر رہے ہیں۔ میر نے ''دریائے عشق'' کے آغاز میں عشق اور زندگی اور انسان و کائنات سے اس کے تعلق پر روشنی ڈالی ہے جب کہ مصحفی اس مثنوی کے قصے کو دوبارہ لکھنے کے باوجود بیان کرتے ہیں۔ میر نے اپنے فلسفۂ عشق کو اس قصے کے ذریعے واضح کیا ہے۔ مصحفی کے لیے ''عشق'' کوئی مسئلہ ہی نہیں ہے۔ میر کے ہاں ''جوانِ خوش اسلوب'' کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ مصحفی کے ''جوانِ خوش ظاہر'' میں اجاگر نہیں ہوتی۔ میر کے ہاں عشق اس نوجوان کی منزل ہے لیکن مصحفی کے ہاں وہ ندیدہ آوارہ سا

نوجوان نظر آتا ہے جو عاشق نہیں بلکہ تماش بین ہے۔ دونوں مثنویوں میں عشقیہ رویوں کا فرق اصل فرق ہے۔ یہ دونوں مثنویاں ایک قصے کے دو روپ ہیں جن میں دو رویے اور دو الگ الگ انداز نظر ابھرتے ہیں اور ان کا تقابلی مطالعہ اسی زاویۂ نظر سے کرنا چاہیے۔ میر کے ہاں زور ہے۔ عشق کی قوت ہے۔ مصحفی کے ہاں ایک اوپری پن ہے اور وہ قوتِ عشق نہیں ہے جو پہاڑوں کو ہلا دیتی ہے۔

(۳) مصحفی ایک آدھ جگہ میر سے بہتر اظہار کرتے ہیں مثلاً اس موقع پر جب دایہ جوتا دریا میں پھینک دیتی ہے تو وہ عاشق کو اکساتی ہے کہ وہ دوڑ کر اسے اٹھا لائے۔ مختلف و متضاد عشقیہ رویوں کے ساتھ میر و مصحفی اس موقع کو یوں بیان کرتے ہیں:

میر:

بیچ دریا میں دایہ نے جا کر — کفش اس گل کی اس کو دکھلا کر
پھینکی پانی کی سطح پر اک بار — اور بولی کہ او جگر افگار
حیف تیرے نگار کے پاپوش — موجِ دریا سے ہووے ہم آغوش
غیرتِ عشق ہے تو لا اس کو — چھوڑ مت یوں برہنہ پا اس کو

مصحفی:

پہنچی کشتی جو بیچ میں یک بار — ہوئی سرگرم حیلہ وہ غدار
امتحاناً بروئے سطحۂ آب — یعنی کفش اس پری کی پرتاب
تھا جو منظور اوس کو جاں لینا — پھر یہ بولی کہ ہاں میاں لینا

مصحفی کے ہاں کفش کے گرتے ہی دایہ کہتی ہے کہ "ہاں میاں لینا" اور عاشق کو ایک دم عمل کی طرف اکساتی ہے لیکن میر رشک اور غیرتِ عشق کو ابھارتے ہیں۔ یہاں بھی میر و مصحفی کے بنیادی عشقیہ رویے کا فرق ہے۔ موت و زیست عاشق صادق کے لیے یکساں ہے۔ میر کی مثنویوں کے عاشق تو جان اس طرح نثار کر دیتے ہیں جیسے کوئی بات ہی نہیں ہے۔ یہاں عقل و فکر کوئی معنی نہیں رکھتی۔ میر کا یہ نوجوان عاشق اسی عشق کا علم بردار ہے، اسی لیے میر صرف غیرت عشق و رشک کو ابھارتے ہیں۔ اور یہی اس عاشق کے لیے کافی ترغیب ہے۔ مصحفی اسے سوچنے کا موقع ہی نہیں دیتے اور "ہاں میاں لینا" کہہ کر اس پر نفسیاتی وار کرتے ہیں اور بغیر سوچے سمجھے عمل پر اکساتے ہیں۔ "ہاں میاں لینا" زبان و بیان کے اعتبار سے یقیناً خوبصورت اور پر اثر ہے۔

(۴) دریائے عشق اور بحر المحبت کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مصحفی کا "زیادہ شرح و بسط کے ساتھ" کسی واقعہ کو ادا کرنا کوئی انفرادیت نہیں ہے اور میر کا اسے اختصار کے ساتھ بیان کر کے قاری کے ذہن و تخیل کے لیے چھوڑ دینا کوئی کمزوری نہیں ہے۔ بحیثیت مجموعی میر کی مثنوی نقشِ اول ہوتے ہوئے بھی فنی لحاظ سے مصحفی کی مثنوی سے زیادہ پر اثر ہے۔ بحر المحبت میں وہ روایتِ میر کو آگے نہیں بڑھاتے بلکہ اسی کی تکرار کرتے ہیں۔

جہاں تک اچھے اشعار، خوبصورت حصوں اور موثر اظہار کا تعلق ہے وہ "بحر المحبت" میں بھی ملتے ہیں لیکن جیسے کسی شاعر کی ایسی زمین میں، جو اس کی اپنی ہو کر زبان زدِ خاص و عام ہو گئی ہو، کسی دوسرے شاعر کا غزل لکھنا اسے دوسرے درجے پر لے آتا ہے۔ اسی طرح یہی صورت مصحفی کی مثنوی بحر المحبت کے ساتھ ہوئی۔ یہاں بھی میر کی

میریت قائم رہتی ہے۔

مثنوی ''جذبۂ شوق'' جو دیوان پنجم میں شامل ہے، (۲۴۱) اشعار پر مشتمل مصحفی کی چوتھی اور آخری عشقیہ مثنوی ہے جس کا نام مصحفیؔ نے مثنوی کے آخری شعر میں بھی دیا ہے:

ہوئی یہ مثنوی جو مجھ سے تمام جذبۂ عشق میں نے رکھا نام

مصحفی کی یہ مثنوی، میر کی مثنوی ''دریائے عشق''، ''شعلۂ شوق'' اور ''معاملاتِ عشق'' کی طرح، بیانِ عشق سے شروع ہوتی ہے جس کا اظہار (۳۴) اشعار میں کیا ہے جن سے دو مختلف عشقیہ رویے سامنے آتے ہیں۔ میر کے لیے عشق زندگی بسر کرنے کا ایک اور واحد طرز ہے۔ میر جب عشق کا بیان کرتے ہیں تو وہ دل کی گہرائیوں سے ایک ایسی سچائی بن کر سامنے آتا ہے کہ پڑھنے والے کو ساتھ بہالے جاتا ہے لیکن مصحفی کے بیانیہ انداز میں پوری طرح ان کا دل شامل نہیں ہے۔ میر کے ہاں یہ منزلِ حیات ہے، ایمان و تیقن ہے۔ مصحفی کے ہاں یہ منزلِ حیات اور ساری زندگی کا واحد مسئلہ نہیں ہے، اسی لیے جب میر عشقیہ قصہ اور وہ بھی المیہ قصہ بیان کرتے ہیں تو وہ ان کے وجود سے نکل کر ہمارے وجود میں اتر جاتا ہے۔ اس دور میں جب مثنوی ''جذبۂ عشق'' لکھی گئی مصحفی اپنے دیوانِ اول کے طرزِ احساس سے نکل کر پوری طرح ''خارجیت'' اور طرزِ سودا کے دائرۂ اثر میں آ چکے تھے اور اس وقت مصحفی کے لیے میر جیسی المیہ عشقیہ مثنوی لکھنا ممکن نہیں رہا تھا۔ میر کی مثنویاں، روایتِ مثنوی سے الگ چیز ہیں جنھیں میرؔ نے اپنے طرزِ فکر و ادا سے ایک انفرادیت دے دی ہے۔ میر کی مثنویاں ان کی غزل کا حصہ ہیں جب کہ مصحفی کی یہ مثنویاں ان کی غزل کا حصہ نہیں ہیں۔ مصحفی نے پیرویِ میرؔ کے باوجود کچھ فارسی روایتِ مثنوی کے زیرِ اثر اور کچھ اس وقت کے لکھنوی رجحانات کے پیشِ نظر میرؔ سے مختلف بعض چیزیں مثلاً سراپا بھی شامل کیا ہے اور یہاں بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ داخلیت و خارجیت کے رنگوں کے امتزاج کی کوشش کر رہے ہیں۔ اس کوشش میں وہ غزل کی طرح کامیاب ہو سکتے تھے لیکن اس مثنوی کے بعد وہ عشقیہ مثنوی کے راستے ہی سے ہٹ گئے۔ دیوان پنجم کا زمانہ تصنیف ۱۲۱۶ اور ۱۲۲۰ کے درمیان کا زمانہ ہے۔ دیوان ششم، ہفتم اور ہشتم میں کوئی عشقیہ مثنوی شامل نہیں ہے۔

مثنوی ''جذبۂ عشق'' میں خاکِ دہلی کے ایک جوان و حسین جوہری اور اس کی نازک اندام بیوی کی داستانِ عشق کو بیان کیا ہے۔ جوہری اپنی بیوی کا عاشق تھا (اس عشق میں میر کی مثنوی ''شعلۂ عشق'' کے کردار پرس رام اور اس کی بیوی کے عشق کو ذہن میں رکھیے) اور اس کے بغیر ایک پل اسے چین نہیں آتا تھا۔ رات دن اسے تکتا رہتا تھا۔ گھر سے بازار تک جاتا تو دو قدم چل کر پھر آتا۔ کبھی اس کے پاؤں پر سر رکھ دیتا، کبھی بلائیں لیتا ع گاہ کرتا وہ جوک بے دستور۔ بیوی اس کے عشق سے کبھی خوش ہوتی اور کبھی ناخوش ہوتی اور کہتی ع کیوں بلا سا بھلا لگا ہے تو۔ زوجۂ جوہری کی نازکی کا یہ عالم تھا کہ اگر ہوا بھی اس کے بدن کو لگ جاتی تو وہ برگِ گل کی طرح تھرانے لگتی۔ وہ بیمار ہوگئی اور اس تیزی سے اس کی حالت خراب ہوئی کہ کچھ ہی دن بعد وہ مرگئی۔ مرنے کے بعد حسبِ رسم اس کا کریا کرم ہوا۔ جب سب واپس آئے تو جوہری کی حالت بھی غیر ہوگئی اور جب تیرھواں دن آیا تو جوہری نے اپنے دوستوں سے کہا کہ وہ آج ان سے رخصت ہو رہا ہے اور اپنے معشوق کے پاس جا رہا ہے۔ گھر آیا۔ چادر تان کر سو رہا اور اسی حالت میں اس کی روح جانبِ محبوب پرواز کرگئی اور طالب و مطلوب ایک ہوگئے۔ ادھر گھر میں کہرام بپا ہوگیا۔ مصحفی نے حسنِ تعلیل اور رعایتِ لفظی سے اس غم ناک منظر کو بیان کیا ہے:

نیلم اس غم سے داغ درد ہوا	رنگ پکھراج کا بھی زرد ہوا
ہو کے ماتم میں اس کے اشک فشاں	خاک پر لوٹا گوہر غلطاں
سرخ یاقوت تھے سوخوں روئے	موتی سب اشک آب گوں روئے
رنگ لہسنیے کا سیاہ ہوا	کھا کر فیروزہ زہرِ غم کو موا

یہی وہ قصہ ہے جسے مصحفی نے اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔ اس مثنوی اور میر کی مثنوی ''شعلۂ شوق'' کے قصے میں مماثلت ہے۔ میر کے ہاں پرس رام اور اس کی بیوی کا عشق موضوعِ سخن ہے۔ مصحفی کے ہاں جوہری اور اس کی بیوی کا عشق ہے۔ میر کے ہاں پرس رام کی بیوی امتحانِ عشق میں پوری اترتی ہے اور پرس رام کے مرنے کی جھوٹی خبر سن کر جان سے گزر جاتی ہے۔ مصحفی کے ہاں جوہری کی بیوی شدتِ وصل سے بیمار پڑتی ہے اور مر جاتی ہے۔ میر کے ہاں پرس رام بعد میں مرتا ہے۔ مصحفی کے ہاں بھی جوہری بعد میں مرتا ہے۔ میر کے ہاں مچھیرے کا ذیلی قصہ بھی شامل ہے اور کشتی میں سیر کرتے ہوئے جب شعلہ پرس رام پرس رام کہاں ہے تو کہتا ہے تو پرس رام سب کی نظروں کے سامنے اس شعلے سے جا ملتا ہے۔ مصحفی کے ہاں جوہری تیرھویں دن مرتا ہے اور دونوں کی روحیں عالم بالا میں پھر سے متصل ہو جاتی ہیں۔ میر کے ہاں مافوق الفطرت عنصر موجود ہے۔ مصحفی کے ہاں ایسی کوئی چیز نہیں ہے۔ میر نے فلسفہ محبت کو ابتدا میں بیان کیا ہے۔ مصحفی نے بھی فلسفۂ عشق کو ابتدا میں بیان کیا ہے۔ دونوں قصے المیہ ہیں۔ قصہ طبع زاد نہ ہوتے ہوئے بھی طبع زاد اس لیے ہے کہ لوگ عشق ازل سے کرتے آئے ہیں اور قصہ عشق ہمیشہ یکساں ہوتا ہے لیکن جب بھی دو انسان ایک دوسرے سے عشق کرتے ہیں تو وہ یہ سمجھتے ہیں کہ یہ عمل کائنات میں پہلی بار ہو رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قصۂ عشق ہمیشہ تازہ رہتا ہے۔ آج بھی جب لوگ عشق کی داستان کو کہیں پڑھتے، سنتے یا سناتے ہیں تو یہ قصہ دلچسپی کے لحاظ سے ہمیشہ نیا رہتا ہے۔

میر کی مثنوی کے اظہار میں گہری داخلیت کے ساتھ ہلکی سی خارجیت شامل ہے لیکن مصحفی کے ہاں خارجیت میں ہلکی سی داخلیت شامل ہے۔ مصحفی کا زور قصے پر ہے جب کہ میر عشق کے رمز کھول رہے ہیں۔ یہی فرق میر و مصحفی کی مثنویوں کے مزاج کو متعین کرتا ہے۔

مصحفی کی واقعیاتی مثنویوں میں آٹھ مثنویاں شامل ہیں جن کی تفصیل ہم پہلے درج کر آئے ہیں۔ مثنوی ''حجام پسر'' میں جو (۲۴) اشعار پر مشتمل اور دیوانِ اول میں شامل ہے اور میر حسن نے اپنے ''تذکرۂ شعرائے اردو'' میں بھی اس کا ذکر کیا ہے، ایک نائی کے لڑکے کے حسن و جمال کو حجاموں کی مخصوص اصطلاحات میں حسنِ تعلیل و رعایت لفظی سے بیان کیا ہے۔ اس میں بیان پر زور ہے جس سے لطف پیدا کیا ہے۔

مثنوی ''در صفت اجوائن'' جو دیوان اول میں شامل اور (۴۹) اشعار پر مشتمل ہے، طبی اصطلاحوں کے ذریعے اجوائن کی صفات اور فائدوں کو بیان کیا ہے۔ ''در صفتِ بکری'' میں جو (۲۶) اشعار پر مشتمل اور دیوانِ چہارم میں شامل ہے، مصحفی نے پیرو نامی اپنی بکری کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ مثنوی قوچ میں جو (۵۵) اشعار پر مشتمل دیوان چہارم میں شامل ہے، ایک مینڈھے کو موضوعِ سخن بنایا ہے جو کہیں سے ان کے ہاں آ گیا تھا۔ مثنوی ''در صفت طوطی'' میں جو (۴۲) اشعار پر مشتمل دیوانِ چہارم میں شامل ہے، مصحفی نے اپنی خادمہ بی بولن کے طوطے کی صفات بیان کی ہیں جو ایک دن پنجرے سے باہر نکل کر اڑ گیا اور کوشش کے باوجود واپس نہیں آیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ بیسوا، سپاہی اور

طوطا تیتوں میں وفا نہیں ہوتی۔ طوطی کے موضوع پر مصحفی نے بی بولن کی خاطر ایک اور بھی مثنوی لکھی ہے جو (۶۷) اشعار پر مشتمل اور دیوانِ چہارم میں شامل ہے جس میں طوطے کی تعریف کرتے ہوئے گریز کیا ہے اور اپنی شاعری کے بارے میں لکھا ہے کہ:

وہ مصحفی جس کی نظم دل کش — دیتی ہے لگا دلوں کو آتش
ثانی کوئی اس کا اور کم ہے — اس عہد میں یہ بھی مغتنم ہے

میر نے ''دربیانِ مرغ بازاں'' ایک ہجویہ مثنوی لکھی تھی۔ انشا نے بھی ایک مثنوی ''مرغ نامہ'' لکھی تھی جس میں مرغ بازی کی ساری اصطلاحات، سارے قواعد اور اصول وضوابط بیان کیے تھے اور جو فنِ مرغ بازی کے لحاظ سے ایک منفرد مثنوی ہے۔ مصحفی نے یہ مثنوی ''مرغ نامہ'' جو (۶۰) اشعار پر مشتمل اور دیوانِ پنجم میں شامل ہے، اس زمانے میں لکھی جب وہ نواب مرزا تقی ہوس کے ملازم تھے اور مرغ بازی پر بے محابا اخراجات کی وجہ سے ان کو تنخواہ وقت پر نہیں ملتی تھی۔ مصحفی نے اس کا بھی رونا رویا ہے اور ساتھ ہی مرغ بازی کی اصطلاحات کو بیان کرکے اس زمانے کے مشہور مرغ بازوں اور استادانِ فن کا ذکر کیا ہے۔ آخر میں مرغِ فکر کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ع مرغ میرا سب کو دلیا جانے ہے۔ اس مثنوی میں ہجویہ و مدحیہ دونوں لہجے ملے جلے ہیں۔ مثنوی ''در شادی ٹیکا رام'' مدحیہ مثنوی ہے جس میں ٹیکارام تسلی کی شادی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ان سب مثنویوں میں کوئی خاص انفرادی شان نہیں ہے۔

مصحفی کی ہجویہ مثنویوں میں آٹھ مثنویاں شامل ہیں۔ مثنوی ''دربیانِ ہجو چارپائی'' میں جو دیوان اول میں شامل اور (۲۳) اشعار پر مشتمل ایک بیانیہ نظم ہے، اپنی چارپائی کی حالت دلچسپ انداز میں بیان کی ہے۔ اس چارپائی میں کوئی عیب ایسا نہیں ہے جو موجود نہ ہو اور لکھا ہے ''مصحفی اس سے بوریا بہتر''۔ اس مثنوی میں چارپائی کو اس طرح بیان کیا ہے کہ اس کی تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ اس میں محاکاتی شان موجود ہے۔ مثنوی ''درافراط سرما'' میں جو، دیوانِ دوم میں شامل اور (۶۲) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے شدتِ سرما کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ قائم چاند پوری نے بھی اس موضوع پر مثنوی لکھی تھی۔ جرأت کے کلیات میں بھی ''درہجو شدتِ سرما'' کے نام سے ایک مثنوی ملتی ہے۔ قائم و جرأت کی طرح مصحفی نے بھی شدتِ سرما کو حسنِ تعلیل و رعایتِ لفظی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ مصحفی شدت کو بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

اب کے سردی کا جو ہوا ہے وفور — ڈھانپ کر منھ کو رہ گئے تنور

قائم کہتے ہیں:

سردی اب کی برس ہے اتنی شدید — صبح نکلے ہے کانپتا خورشید

جرأت لکھتے ہیں:

افزود جو ہے ہوا فلک پر — کانپیں ہیں تمام رات اختر

قائم کی مثنوی اس موضوع پر شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔

مثنوی ''درافراط گرما'' جو دیوانِ دوم میں شامل اور (۵۴) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے جرأت کی طرح شدتِ گرمی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اس میں بھی مصحفی نے صنعتِ حسنِ تعلیل اور رعایتِ لفظی سے حسنِ بیان پیدا کیا ہے۔ مصحفی کی یہ مثنویاں پڑھ کر گرمی و سردی کی شدت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ جرأت نے بھی دادِ شاعری دی ہے اور

یہی صورت مصحفی کے ہاں ہے۔ مثنوی ''در افراطِ آتش'' میں جو دیوانِ دوم میں شامل (۴۲) اشعار پر مشتمل ہے، حسنِ تعلیل و رعایتِ لفظی سے حسنِ بیان پیدا کیا ہے۔ مثنوی ''در ہجو مکانے'' میں جو دیوان دوم میں شامل اور (۴۳) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے میر اور میر حسن کی طرح، ایک مکان کو موضوعِ ہجو بنایا ہے۔ میر اور میر حسن کی ان مثنویوں کا ذکر ہم جلد دوم [۱۹۶] میں کر آئے ہیں اور یہ دونوں مثنویاں اپنے شاعرانہ حسن اور واقعیت نگاری کی وجہ سے اہمیت کی حامل ہیں لیکن مصحفی کی مثنوی بہت مختصر ہے اور میر و میر حسن کی مثنویوں کی طرح اس میں زورِ بیان بھی نہیں ہے۔

مثنوی ''در ہجو قوم شیخ'' میں جو دیوان پنجم میں شامل (۳۰) اشعار پر مشتمل ہے، ایک ''شیخ'' کا واقعہ بیان کیا ہے جس سے اس قوم کے خود غرضانہ مزاج کی تصویر سامنے آتی ہے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ایک ''شیخ'' کو دریا پار کوئی ضروری کام تھا لیکن دریا پار کرنا اس وقت دشوار تھا۔ اس نے ایک کچھوے سے کہا کہ وہ اپنی پیٹھ پر بٹھا کر اسے دریا پار کرا دے۔ جب وہ سوار ہوا تو اسے خیال آیا کہ یہ پانی کا جانور ہے اگر بیٹھ گیا تو پھر میرا بھی کوئی ٹھکانا نہ رہے گا۔ یہ سوچ کر اس نے کچھوے سے اس کی گردن میں مہار کے طور پر رسّی ڈالنے کے لیے کہا۔ کچھوا راضی ہو گیا اور اسے دریا پار کروایا۔ جب ساحل پر پہنچے تو شیخ نے کہا کہ آؤ یہاں کی بھی سیر کرو۔ کچھوا اس کے کہنے سے ساحل پر آ گیا۔ شیخ نے اسے رسّی سے باندھ کر ''خشکی'' میں ڈال دیا اور کہا کہ تم یہاں ٹھہرو میں آتا ہوں تاکہ تمھارے ساتھ پھر دریا پار کرلوں۔ کچھوا اسی طرح سر پٹک پٹک کر مر گیا۔ مصحفی نے لکھا ہے:

شیخ کی صورت سے اے دل کر حذر — یہ مثل کچھوے کی رکھ پیش نظر
اس کی باتوں کے فریبوں میں نہ آ — ہاں دغا ہے رے دغا ہے رے دغا

مثنوی ''در ہجو کھٹمل'' [۱۹۷] (۵۹) اشعار پر مشتمل ہے جس میں مصحفی نے کھٹملوں کی اذیت ناکی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ انشا کی ایک مثنوی بھی اسی موضوع پر ان کے کلیات میں موجود ہے لیکن اس میں تکلیف و اذیت کی وہ شدت نہیں ہے جو مصحفی کی مثنوی میں محسوس ہوتی ہے۔ انشا کی مثنوی میں بیان شاعرانہ ہے۔ مصحفی کی مثنوی واقعیاتی ہے جس میں ان کے اپنے تجربے بیان میں آئے ہیں۔ مثنوی ''در ہجو مودی خانہ'' [۱۹۸] میں، جو (۵۲) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے مرزا سلیمان شکوہ کے مودی خانہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور وہاں کی صورت حال، بدانتظامی، بدمعاملگی و رشوت ستانی کی تصویر ہجویہ تلخی کے ساتھ بیان کی ہے۔

مصحفی کی مثنویوں کے سارے کردار وہ خواہ جوہری اور اس کی بیوی کا ہو (جذبۂ عشق) نوجوان سپاہی اور تنبولی کے بیٹے کا ہو (شعلۂ شوق)، جوانِ رعنا اور غرفہ میں نظر آنے والی حسینہ کا ہو (بحر المحبت)، مسیں بھیگتے نوجوان اور شادی شدہ حسینہ (گلزار شہادت) کا ہو، کردار سے زیادہ ''ٹائپ'' (Type) کی حیثیت رکھتے ہیں حتیٰ کہ ہجویہ مثنویوں میں مثلاً ''شیخ'' یا مودی خانہ کے لالہ چھمن بھی کردار نہیں ہیں بلکہ ٹائپ ہی کے ذیل میں آتے ہیں۔ مصحفی کی مثنویوں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اس صنفِ سخن میں ان کا دل نہیں لگتا اور سودا کی طرح، ساری پُرگوئی اور قادر الکلامی کے باوجود، مثنوی کے لیے جس مزاج کی ضرورت تھی وہ مصحفی کے پاس نہیں تھا۔ ان کی بیس (۲۰) مثنویوں میں سے صرف عشقیہ مثنویاں نسبتاً قابلِ توجہ ہیں یا ہجویہ مثنویوں میں ''در ہجو چارپائی'' ایک دلچسپ مثنوی (نظم) ہے۔ سودا کی طرح مصحفی بھی دوسرے درجے کے مثنوی نگار ہیں اور سودا ہی کی طرح مصحفی کا اصل میدان ''غزل'' اور ''قصیدہ'' ہے۔

ایک ہجو کے کہنے میں زباں میری ہے قاصر — ورنہ جو قصیدہ ہے مرا کوہ گراں ہے

قصائدِ مصحفی:

اردو و فارسی میں مصحفی کے قصائد کی تعداد اتنی ہے کہ اتنے قصائد کسی اور شاعر کے کلیات میں نہیں ملیں گے۔ جرأت و انشا کے قصائد کی تعداد مصحفی سے بہت کم ہے۔ خود سودا کے قصائد کی تعداد بھی مصحفی سے کم ہے۔ مصحفی کا ''دیوانِ قصائد'' پہلی بار مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا[۱۹۹]۔

''قصائدِ مصحفی'' کا ایک قلمی نسخہ مکتوبہ ۱۸۴۳ء امروہہ میں تھا جو اب ''ایوانِ غالب'' نئی دہلی میں مخزون ہے اور یہی خطی نسخہ [۲۰۰] مطبوعہ ''دیوانِ قصائد'' کی اساس ہے۔ اس میں (۸۶) قصائد ہیں۔ ''دیوانِ قصائد'' کا ایک خطی نسخہ رضا لائبریری رام پور میں ہے جس میں قصیدوں کی تعداد (۶۹) ہے۔ دیوانِ قصائد کا ایک قلمی نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور [۲۰۱] میں محفوظ ہے جس میں تعدادِ قصائد (۸۵) ہے۔ ہم نے اسی نسخے سے ''قصائدِ مصحفی'' کا مطالعہ کیا ہے۔ ''ذخیرۂ کیفی'' میں ''قصائدِ مصحفی'' تین دواوین پر مشتمل ہیں۔ قصائد کے ''دیوان اول'' میں (۲۴) ''دیوانِ دوم'' میں (۱۷) اور ''دیوانِ سوم'' میں (۴۴) قصائد ہیں اور اس طرح کل تعداد (۸۵) ہوتی ہے۔ نسخۂ امروہہ میں تعدادِ قصائد (۸۵) کے بجائے ۸۶ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ ''قصیدہ در مدح حضرت علی اکبر، جو نسخۂ لاہور میں پانچ مطلعوں پر مشتمل ہے، نسخۂ امروہہ میں (توڑ کر) دو مطلعوں کا ایک قصیدہ کر دیا ہے اور تین مطلعوں کا دوسرا قصیدہ کر دیا ہے حالانکہ (زمین کے لحاظ سے بھی) یہ ایک ہی قصیدہ ہے'' [۲۰۲] اور اسی لیے قصائد کی تعداد بجائے (۸۵) کے (۸۶) ہو جاتی ہے۔ اس سے یہ بات بھی صاف ہوگئی کہ مصحفی کے اردو قصائد کی تعداد (۸۶) نہیں بلکہ (۸۵) ہے۔ نسخۂ لاہور کے مطابق اشعارِ قصائد کی تعداد کم و بیش ۴۷۵۲ ہے۔

مصحفی کے قصائد کے ان تینوں دواوین کو ہم تین خانوں میں رکھ سکتے ہیں۔ ایک حمدیہ، نعتیہ و منقبتیہ قصائد جن کی تعداد (۲۰) ہے، دوسرے وہ قصائد جو سلاطین، شہزادگان، نوابین و امراء وغیرہ کی شان میں کہے گئے ہیں، جن کی تعداد (۵۹) ہے اور تیسرے متفرق قصائد جن کی تعداد (۶) ہے۔ ان میں ایک قصیدہ در مدح اسپانِ نواب جلال الدولہ بہادر ہے۔ ایک ''در بیانِ مردے'' کے عنوان سے ملتا ہے۔ ایک قصیدہ ''نسبت بہ چند شخص گفتہ شد'' ہے۔ یہ وہی قصیدہ ہے جس میں شاگردانِ سودا کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور جس کا ذکر تنازعۂ سودا و مصحفی کے سلسلے میں پچھلے صفات میں آچکا ہے۔ ایک قصیدہ وفادار نامی گھوڑے کی مدح میں ہے اور ایک قصیدہ ''شہر آشوبِ دہلی'' کے عنوان سے ہے اور ایک قصیدہ ''تیغ براں'' ہے جو تنازعۂ جرأت و مصحفی کے موقع پر اس وقت لکھا گیا تھا جب وہ دہلی سے نئے نئے لکھنؤ آئے تھے اور جرأت و مصحفی کے درمیان صلح صفائی ہو چکی تھی۔ اس کا ذکر بھی جرأت و مصحفی کے تنازعہ کی بحث میں پہلے آچکا ہے۔ ان تینوں خانوں میں موضوع کے لحاظ سے ردو بدل کیا جا سکتا ہے لیکن قصائد کی تعداد (۸۵) ہی رہے گی۔

قصیدہ عربی، فارسی اور اردو زبانوں کی ایک اہم صنفِ سخن ہے جس سے ان زبانوں کے شعرا نے طرح طرح سے کام لیے ہیں۔ قصیدہ صرف مدح کے لیے استعمال نہیں ہوتا بلکہ اس کا دائرہ کار اتنا وسیع ہے کہ اس میں مدح و ذم اور حکایت و شکایت کے علاوہ وہ سارے موضوعات آجاتے ہیں جن کو آج کل ''نظم'' میں بیان کیا جاتا ہے۔ مصحفی نے صنفِ قصیدہ کی ہیئت کو جہاں مدح کے لیے استعمال کیا ہے وہاں معذرت کے لیے بھی استعمال کیا ہے جیسے ''خطاب بہ سلیمان شکوہ در معذرتِ اتہام انشا'' والے قصیدے میں یا تنازعۂ جرأت کے سلسلے میں صلح صفائی کے بعد اپنی بات کہنے

کے لیے جیسے قصیدہ ''تیغ براں'' میں یا آشوب زمانہ بیان کرنے کے لیے جیسے قصیدہ ''در شہر آشوب دہلی'' میں یا شاگردانِ سودا کو للکارنے اور ان تک اپنی بات پہنچانے کے لیے جیسے قصیدہ ''نسبت بہ چند شخص گفتہ شد'' میں یا جیسے اپنے دل کی بات شہزادہ سلیمان شکوہ تک پہنچانے کے لیے ہیئت قصیدہ کو استعمال کیا ہے جب کہ عام طور پر دوسرے شعرا ایسے موقع پر ''قطعہ'' کی ہیئت کو استعمال کرتے ہیں۔ ایسے بہت سے کام مصحفی نے قصیدے سے لیے ہیں۔ اور یہ ان کا امتیاز ہے۔ مصحفی کے قصائد قصائد بھی ہیں اور ان کی خود نوشت سوانح عمری بھی۔

دوسری چیز جو مصحفی کے قصائد کو دوسرے قصیدہ گویوں مثلاً سودا، جرأت، انشا سے الگ کرتی ہے غزل کے مزاج کا وہ دھیما پن ہے جو مصحفی نے اپنے قصائد کے مزاج میں شامل کیا ہے۔ مصحفی کے قصیدے پڑھیے تو آپ کو انشا کا طمطراق وطنطنہ، سودا کی بلند آہنگی وشکوہ نہیں ملے گا بلکہ قدرتِ بیان، پختگیِ اظہار اور قادر الکلامی کے ساتھ لہجے کے دھیمے پن کا احساس ہوگا جس میں، میدان میں بہتے دریا کا قدرتی حسن بھی ہے اور آہستہ روی بھی۔ لہجے کا یہ دھیما پن شاعرانہ سطح پر اس حسن کا حامل ہے جو اچھی شاعری کی جان ہے جہاں لطفِ بیان اثر وتاثیر کو شاعری میں سمو دیتا ہے۔

فنی لحاظ سے دیکھیے تو مصحفی کے قصیدوں میں آپ کو بہاریہ، عشقیہ، حالیہ وفخریہ تشبیبیں بھی ملیں گی اور چست وخوبصورت ''گریز'' بھی۔ ''مدح'' بھی وہ اس طور پر کرتے ہیں کہ ممدوح کی ظاہری وباطنی سیرت کی اجلی تصویر سامنے آجاتی ہے لیکن یہاں بھی ان کا لہجہ دھیما رہتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر، بغیر تصنع وغلو کے، دل کی گہرائیوں سے مدح کر رہا ہے۔ مصحفی کے قصیدوں میں آپ کو پُر شور آوازیں، اونچا آہنگ، زور سے اونچے لہجے میں بات کرنے کا ڈھنگ نہیں ملے گا۔ وہ لوگ جو صرف بلند آہنگ لہجے کو قصیدے کا اصل لہجہ سمجھتے ہیں مصحفی کی اس دھیمی آواز کو ان کی کمزوری پر محمول کریں گے لیکن وہ لوگ جو مصحفی کے تخلیقی امتزاجی مزاج، سے واقف ہیں اور جانتے ہیں کہ انھوں نے بنیادی طور پر دو مختلف لہجوں کو ملانے اور امتزاج سے ایک نیا لہجہ تخلیق کرنے کا دشوار کام کیا ہے جیسے اپنی غزل میں میر و سودا کی دو مختلف ومتضاد آوازوں کو ملا کر شاعری کی ایک نئی آواز تخلیق کرنے کے ایک ناممکن کام کو ممکن بنایا ہے، اسی طرح امتزاج کا یہی کام اپنے قصیدے میں بھی کیا ہے۔ میر نے صنفِ مثنوی میں اپنی غزل کا لہجہ ملا کر مثنوی کو ایک نیا طرز، نیا لہجہ اور روپ دیا ہے اسی طرح مصحفی نے قصیدے میں اپنی غزل کا فطری لہجہ شامل کر کے اردو قصیدے کو ایک نیا لہجہ، نیا طرز اور نیا روپ دیا ہے۔ تخلیقی عملِ امتزاج سے وجود میں آنے والے اس لہجے میں کوئی ان کا ثانی نہیں ہے۔

مصحفی کے قصائد میں فنی نقطۂ نظر سے وہ سب خصوصیات موجود ہیں جو ایک اچھے قصیدے میں ہوتی ہیں: سنگلاخ زمینیں، اچھوتے قافیے، صنائع بدائع، خوبصورت پر اثر تشبیب وگریز، مدح ودعا، پرزور تشبیہات، چست بندشیں، تراکیب، قادر الکلامی اور علم وفن سب کچھ موجود ہیں لیکن یہ سب اجزا مصحفی کے دھیمے فطری غزلیہ لہجے میں اس طرح ایک جان ہو کر آئے ہیں کہ مصحفی کا قصیدہ ایک نیا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ کیا مصحفی کا یہ رنگ قصیدے کا ایک قابلِ قبول رنگ ہے؟

قصیدہ، جیسا کہ سب جانتے ہیں، درباروں میں پیش کیے جانے اور اپنی قادر الکلامی سے ممدوح کو متاثر کر کے انعام واکرام سے نوازے جانے کے لیے لکھا جاتا تھا اور اسی لیے شاعر قصیدے میں اپنے فنی کمالات، اپنے علم و فضل اور قوتِ تخلیق کا شعوری طور پر، اس طرح اظہار کرتا تھا کہ اس کا فوری اثر ہو۔ قصیدہ چونکہ دربار میں سنایا جاتا تھا اس لیے اس میں آہنگ خطابت ضروری سمجھا جاتا تھا۔ مصحفی کے قصائد میں فنی اعتبار سے وہ سب کچھ ہے جو ایک

قصیدے میں ہونا چاہیے لیکن سودا و انشا کی طرح کا خطیبانہ لہجہ نہیں ہے۔ مصحفی کے قصائد سنانے سے زیادہ پڑھنے کی چیز ہیں۔ سودا و انشا اسی لیے قصیدے کے تعلق سے، اپنی زندگی میں کامیاب رہے اور مصحفی تعداد میں سب سے زیادہ قصیدے لکھنے کے باوجود کامیابی و مقبولیت حاصل نہ کر سکے۔ سودا و انشا کے ہاں فن متاثر کرتا ہے، مصحفی کے ہاں شاعری متاثر کرتی ہے۔ سودا و انشا کے قصیدے پڑھنا علمی و فنی اصطلاحات کی وجہ سے آسان کام نہیں ہے۔ مصحفی کے قصیدے پڑھنا اس لیے مشکل نہیں ہے کہ یہاں بیان میں عام انسان کا فطری آہنگ اور لہجہ موجود ہے اور یہ رخ، یہ لہجہ پہلی بار اردو قصیدے میں آیا ہے۔ یہی مصحفی کی انفرادیت ہے۔

مصحفی نے یہ انفرادیت قصیدے میں غزل کے مزاج اور لہجے کا امتزاج کر کے پیدا کی ہے اسی لیے مصحفی کے قصائد اردو قصیدے میں ایک نئے انحراف کا آغاز کر کے اسے ایک نئی روایت بنا دیتے ہیں۔ مصحفی کے قصیدوں کا لہجہ اسی لیے جدید ہے اور اس لہجے کی گونج آپ کو حکیم مومن خاں مومن (جن کے بارے میں علمائے ادب یہ شکایت کرتے ہیں کہ ''بعض قصائد میں غزل کی زبان استعمال کی ہے'')[۲۰۳] مظفر علی اسیر لکھنوی، شہیدی، منیر شکوہ آبادی، امیر مینائی اور جلال وغیرہ کے قصائد میں محسوس ہوگی اور یہی لے آپ کو ان شعرا کی نظموں میں نظر آئے گی جنھوں نے جدید نظمیہ شاعری کا آغاز کیا تھا اور جن میں حالی، شبلی، نوبت رائے نظر، سرور جہاں آبادی، چکبست، نادر کاکوروی وغیرہ شامل ہیں۔

سودا نے اپنی تخلیقی صلاحیت و قوتِ شعر گوئی سے فارسی کے مسلم الثبوت قصیدہ گویوں کی پیروی کرتے ہوئے اردو قصیدے میں کم و بیش تمام خصوصیات کو سمو کر اسے فارسی جیسا بنا دیا تھا۔ یہ اردو قصیدے کا ایک رخ اور ایک منفرد انداز تھا جو اس طرح قدیم اردو میں نصرتی کے ہاں اور اٹھارویں صدی میں سودا کے ہاں نمایاں ہوا تھا۔ انشا نے بھی اسی روایت کی پیروی کی اور اس میں اپنے مزاج کا زور اور فنی کمالات جیسے بے نقط قصیدہ یا مختلف زبانوں میں شعر کہہ کر شاملِ قصیدہ کرنا یا مختلف علوم کی اصطلاحات کو کثرت سے قصیدے کے اشعار میں سمونا، بہت طویل قصیدہ لکھ کر اپنی قوتِ شعر گوئی کا اظہار کرنا اور لہجے کی بلندی اور شکوہِ بیان کو برقرار رکھنا۔ یہ چیزیں شامل کر کے روایتِ قصیدہ میں اضافہ کیا۔ انشا کے قصائد سن کر شاعر کی صلاحیت و جوہر کا بہت رعب پڑتا ہے اور ان کے قصائد ممدوح کو اپنے ساتھ بہا لے جاتے ہیں لیکن مصحفی نے صرف فارسی قصیدے کے چند ممتاز شاعروں مثلاً خاقانی، انوری، قاآنی، عرفی وغیرہ کی پیروی نہیں کی بلکہ ہندوستانی رنگ و مزاج کو اپنے قصیدے میں سمو کر نصرتی و سودا کی روایت سے الگ اردو قصیدے کی روایت بنائی جس میں وہ فطری لے موجود ہے جو اردو غزل کا جوہر ہے۔ مصحفی نے مختلف موضوعات و مشاہدات اردو قصیدے میں سمو کر اس کے دائرے کو وسیع کر دیا۔ اب قصیدہ صرف سلاطین و امراء کی مدح کا نام نہیں رہا بلکہ وہ موضوعات بھی قصیدے میں آ گئے جو اب تک قطعہ گوئی کا موضوع تھے۔ اسی لیے مصحفی کے قصیدوں سے ان کے عہد، تہذیبی ماحول اور حالاتِ زندگی پر روشنی پڑتی ہے اور آج بھی یہ قصیدے اسی لیے اہمیت رکھتے ہیں۔

مصحفی کے دور میں سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنا استادی و قادر الکلامی کا اظہار تھا۔ ان کے بہت سے قصائد سنگلاخ زمینوں میں ہیں اور ان زمینوں میں انھوں نے نئے نئے قافیوں اور مضامین کے ساتھ رواں و مربوط شعر نکالے ہیں اور ان تمام خصوصیات کو بھی برقرار رکھا ہے جو قصیدے کی جان سمجھی جاتی تھیں۔ سنگلاخ زمینوں کا اندازہ کرنے کے لیے یہ چند مطلعے دیکھیے:

۱۔ جو ہاتھ آتا مرے یک سر گریباں آستیں دامن تو تھا سوچاک کے درخور گریباں آستیں دامن
(سر۔خور قافیہ ہیں اور گریباں، آستیں، دامن ردیف ہے: قصیدہ درنعتؐ)

۲۔ ہوں گے آپس میں چہ روز اور چہ شب ساٹھوں ایک
تیری ہی رکھتے ہیں اب ماہ طلب ساٹھوں ایک
(شب۔طلب قافیہ ہیں اور ساٹھوں ایک ردیف ہے: درمدح سلیمان شکوہ)

۳۔ ہے لعل اشک کا جو مرے سنگ رنگ ڈھنگ رکھتا ہے کب وہ ہر گل اور رنگ رنگ ڈھنگ
(سنگ۔رنگ قافیہ ہیں اور رنگ ڈھنگ ردیف ہے: درمدح خیالی رام)

یہ بات خاص طور پر قابل توجہ ہے کہ یہاں بھی مصحفی نے اندازِ خطابت اور بلند آہنگی میں اپنا مخصوص دھیما لہجہ شامل کر کے اس میں ''اعتدالیت'' (Normality) پیدا کر دی ہے۔

فنی اعتبار سے بھی مصحفی نے پوری مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ ان کے ہاں تشبیبیں بہاریہ بھی ہیں اور عشقیہ و فخریہ بھی۔ بعض تشبیبوں میں جورِ فلک کا ذکر چھیڑ کر ممدوح کو اپنی بدحالی و تنگ دستی کی طرف شروع ہی میں متوجہ کر دیا ہے۔ بہاریہ تشبیب میں وہ رنگ و خوشبو بکھیر دیتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ موسم بہار نے چمن میں ایک ایسا نکھار پیدا کر دیا ہے جس سے دل کی کلی کھل اٹھی ہے۔ اسی کیفیتِ نشاط اور احساسِ طرب میں قصیدہ ''گریز'' کی طرف بڑھتا ہے۔ قصیدہ ''درمدح کلب علی خاں'' کی تشبیب اس کی خوبصورت مثال ہے۔ اسی طرح عاشقانہ تشبیب میں حسن و عشق کی کیفیت کی تصویر اس سلیقے سے اتارتے ہیں کہ قصیدہ میں دلچسپی کا پہلو ابھر کر برقرار رہتا ہے مثلاً قصیدہ درمدح نواب سعادت علی خاں میں مصحفی نے ایک پری جمال کا سراپا تشبیب میں بیان کیا ہے، بعد میں ''گریز'' کے وقت یہ عقدہ کھلتا ہے کہ دراصل وہ پری جمال تو دولتِ بیدار ہے۔ اسی طرح قصیدہ درمدح نواب آصف الدولہ کی تشبیب شکایتِ فلک و زمانہ سے شروع ہوتی ہے اور ایک مختلف فضا کو اُبھارتی ہے۔ کئی قصائد کی تشبیب میں قصیدے کے قاعدے کے بر خلاف احساسِ افتخار کے ساتھ خود اپنی ذات کو نمایاں کیا ہے۔ تشبیب کا تنوع مصحفی کے قصیدوں میں حسن و جمال کی رنگا رنگی کو برقرار رکھتا ہے۔ مصحفی نے قصیدے کو اپنے دل کی بات کہنے، اپنے مسائل اور حالاتِ زمانہ کو بیان کرنے کے لیے طرح طرح سے استعمال کیا ہے۔

''گریز'' میں بھی مصحفی اپنے فنی سلیقے کا اظہار کرتے ہیں۔ تشبیب لکھتے لکھتے وہ خوبصورتی سے اس طرح ''گریز'' کی طرف آتے ہیں کہ جب ''مدح'' شروع ہوتی ہے تو اس وقت کہیں پتا چلتا ہے کہ ہم ''گریز'' کے پل سے گزر چکے ہیں۔ ''گریز'' کا یہی حسن ہے کہ پتا نہ چلے کہ شاعر تشبیب سے گریز کر رہا ہے مثلاً قصیدہ ''درمدح شاداب علی خاں'' میں تشبیب کے بعد یہ شعر آتے ہیں:

اس سے پوچھا میں کہ تو کون ہے کس کا ہے یہ باغ
جس کے پھولوں میں ہے دولہن کے چھپرکھٹ کی لپٹ
آئی غصہ میں کہ اے مجرائی وضع سوال
سامنے سے مرے بے ہودہ نہ بک، دور ہو، ہٹ
جانتا کیا نہیں ہے میرا سخا خانم نام

سیر کرنے کو میں آئی ہوں قہستاں سے پلٹ [۲۰۴]

اسی طرح ''در مدح نواب سعادت علی خاں'' میں ''گریز'' قابلِ ذکر ہے اور یہی صورت ''در مدح کلب علی خاں'' والے قصیدے (برجِ حمل میں نیر اعظم کا ہے گزار) میں ملتی ہے۔

''گریز'' سے گزر کر ''مدح'' آتی ہے۔ ''مدح'' میں حسب نسب، ممدوح کی ذات وصفات کا مبالغہ آمیز بیان، اس کے گھوڑے، تلوار، ہاتھی کی تعریف اس طرح کی جاتی ہے کہ ممدوح کی غیر معمولی شخصیت اس کی بے پناہ طاقت اور بے حساب ثروت کی تصویر نظروں کے سامنے آجائے۔ ''مدح'' میں بھی مصحفی اپنے دھیمے لہجے کے باوجود، کامیاب ہیں۔ اس دھیمے لہجے کا یہاں یہ فائدہ ہوتا ہے کہ سننے والوں کو یہ مدح حقیقی معلوم ہوتی ہے مثلاً آصف الدولہ کی مدح میں لکھے گئے قصیدوں میں سے ایک قصیدہ کی مدح کے یہ چند شعر دیکھیے جس سے یہ بات واضح ہوگی کہ دھیمے لہجے اور قادرالکلامی کے ساتھ یہاں مدح میں مبالغہ محسوس نہیں ہوتا بلکہ مدح فطری وحقیقی معلوم ہوتی ہے:

مصحفی قافیہ اس کے متعدد ہیں میاں — ہو سکے تجھ سے جو کچھ مدح تو ممدوح کی بول
آصف الدولہ کہ آوازۂ بخشش جس کا — کشورِ ہند کو طے کر کے گیا استنبول
عوض ایک کہہ کے وہ دیتا اُوسے گنج قاروں — خانہ کرتا جو بنا عہد میں اوس کے بہلول
عہد میں اوس کے ہے از بس کہ طرب عالمگیر — شادیانے کہیں بجتے ہیں کہیں گھر گھر ڈول
یہ سماں عیش وطرب کا ہے کہ راتوں کو مجھے — نیند آتی نہیں گاتی ہیں جو سکھیں ہنڈول

ایسے آصف کو سلیمانِ زماں کیوں نہ کہوں
جس کے دروازہ پہ پریوں کے ہیں اترے چنڈول

عدل سے اوس کے نہ وہ موجبِ گمراہی ہو — راہ رو کو نظر آوے جو بیابان میں غول
اوس کے دروازے پہ آتا ہے گدائی کرنے — لیے مہ نو سے فلک ہاتھ میں اپنے کچکول

ساعدِ سیم ہیں اسپک کے ترے استادہ
ہیں چڑھے اون پہ جلِا دادہ جو چاندی کے خول
چشم خورشید کو آتی ہے چکا چوندھی سی
روئے کار اون کے جو دیکھے ہے وہ سونے کا جھول

اس کے بعد مصحفی ہاتھی، گھوڑے اور سخاوت کی مدح کر کے ''دعا'' پر قصیدے کو ختم کر دیتے ہیں۔ اس میں ''مدعا'' کہیں بیان نہیں کرتے۔ نعتیہ قصائد کی مدح بھی پُر اثر ہیں خاص طور پر اس نعتیہ قصیدے کی جس کا پہلا مصرع: جو ہاتھ آتا مرے یکسر گریباں، آستیں، دامن۔

قصیدہ ایک روایتی صنف سخن ہے جس کے مزاج میں جاگیر دارانہ نظام کی روح سرائیت کیے ہوئے ہے۔ اس روایتی صنف میں تشبیب، گریز کے بعد مدح آتی ہے اور مدح کے بعد عرضِ مدعا اور دعا پر قصیدہ ختم ہو جاتا ہے۔ قصائد مصحفی کے خاتمے عام طور پر بغیر اظہارِ مدعا کے صرف دعا پر ختم ہو جاتے ہیں۔ اگر کہیں اظہارِ مدعا کرتے بھی ہیں تو صرف ممدوح کو اپنے حال کی طرف متوجہ کر کے دعا پر آجاتے ہیں۔ اور اس کی نوعیت وہ ہوتی ہے جو ''در مدح نواب سعادت علی خاں'' والے قصیدے کے آخری شعر میں آتی ہے:

مصحفی ہے جو دعا گو تیرا نواب وزیر　　　　اس کے احوال پہ بھی تو متوجہ ہو ٹک

قصیدے کا یہ وہ سانچا ہے جو ہر شاعر کے ہاں یکساں طور پر ملتا ہے شاعر اسی مقررہ دائرے میں اپنے کمالاتِ شاعری وفن کا اظہار کرتا ہے۔ مصحفی بھی اسی دائرے میں رہتے ہوئے اپنے کمالِ فن کا اظہار کرتے ہیں۔ مصحفی کے یہ قصیدے موضوعات کی رنگا رنگی، دھیمے لہجے، اظہار کی پختگی اور شاعرانہ انداز کی وجہ سے آج بھی دلچسپ ہیں۔ مصحفی کے حالاتِ زندگی اور معرکہ آرائیوں کے لیے بھی یہی قصیدے کام آتے ہیں۔ مصحفی نئے نئے مضامین، نئے قافیوں، چست بندش وتراکیب اور صنائع بدائع کے استعمال سے خصوصاً تشبیہات سے شاعرانہ حسن کو نکھار دیتے ہیں مثلاً یہ چند تشبیہات دیکھیے جن سے اظہارِ بیان پُر اثر ہو جاتا ہے:

۱۔ نگہ شوخ کی تھی وہ مژہ یوں تسکیں دہ　　　　طفلِ بدخوئے کو جوں دایہ سلاتی ہے تھپک
۲۔ تس پہ پستاں کا یہ عالم نظر آیا مجھ کو　　　　سیب دو جیسے دھرے ہوویں میانِ صحنک
۳۔ بس کہ میں ضبط غم عشق کیا ہے آئیں　　　　پھوٹ کی طرح سے سینہ گیا یک لخت بکس
۴۔ اشک دوڑے ہے مرے یدنگہ پر اس طرح　　　　بانس پہ چڑھ کے کرے جیسے رسن بازی نٹ
۵۔ نیم وا چشم خماریں کا یہ عالم اس کے　　　　جس طرح غنچۂ نرگس کھلے اندک اندک

مصحفی کے قصائد پڑھتے ہوئے ایک بہتے دریا کی روانی و بے ساختگی کا احساس ہوتا ہے۔ وہ صنائع بدائع بھی خصوصاً مراۃ النظیر، ایہام، حسن تعلیل، رعایت لفظی، صنعت تضاد اور لف ونشر کا استعمال اس طرح کرتے ہیں کہ صنائع اظہارِ بیان کا حصہ بن کر شعر کے اثر وتاثیر کو بڑھا دیتے ہیں۔ انھوں نے متعدد نئی تراکیب وضع کر کے زبان و بیان کی قوتِ اظہار کو آگے بڑھایا ہے مثلاً بتِ شہر آشوب، پرغراب قلم، چسپانِ اختلاطی، رخنہ دار انگشت، چشم کیفی، آب شب باش وغیرہ۔

بحیثیت مجموعی مصحفی کے قصائد دیکھیے تو ایک طرف مصحفی نے قصیدے کو تنوع ورنگا رنگی کے ساتھ استعمال کر کے اس کے دائرے کو وسیع کیا ہے اور دوسری طرف اسے ایک نیا لہجہ دیا ہے جو بلند آہنگی اور دھیمے پن کے امتزاج سے پیدا ہوا ہے اور جو اردو قصیدے کے لہجے وآہنگ میں ایک نئی سی چیز ہے۔ مصحفی اسی لہجے کے نقاشِ اول ہیں اور اپنے رنگ کے ممتاز ومنفرد قصیدہ گو ہیں۔

مصحفی نے رباعیات بھی کہی ہیں اور قطعات بھی۔ مسدس ومخمس بھی لکھے ہیں اور مرثیہ وسلام بھی۔ ان سب اصنافِ سخن میں ان کا وہ بنیادی مزاج، اندازِ فکر اور احساسات وتجربات شامل ہیں جن کا مطالعہ ہم غزل، مثنوی اور قصیدہ کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ رباعیات میں جن کی تعداد کم وبیش (۱٦۷) ہے، ان کے ہاں تنوع ہے۔ ان رباعیوں میں ذاتی حالات وواردات اور عشقیہ جذبات بھی بیان کیے گئے ہیں اور اخلاق، فلسفہ وتصوف کو بھی موضوع سخن بنایا ہے۔ بہت سی رباعیاں ایسی ہیں جن میں شاعرانہ تعلّی ہے۔ ان میں بہت سی رباعیاں وہ ہیں جن سے اس دور کے حالات اور خود مصحفی کے حالاتِ زندگی پر روشنی پڑتی ہے مثلاً محمد نعیم خاں کے سلسلے میں جو رباعیاں لکھی ہیں ان سے جہاں مہینوں تنخواہ نہ ملنے کی شکایت کا پتا چلتا ہے وہاں اس دور کے عام معاشی ومعاشرتی صورت حال کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ایسا رنگا رنگ وپُر گو شاعر اس دور میں کوئی دوسرا نظر نہیں آتا۔

مصحفی کی زبان:

مصحفی کا یہ مطالعہ ادھورا رہ جائے گا اگر ان کی زبان کا مطالعہ نہ کیا جائے۔ یہ مطالعہ اس لیے بھی دلچسپ ہے کہ اس میں مختلف لسانی اثرات ایک ساتھ نظر آتے ہیں۔ مصحفی نے بیک وقت دلی اور لکھنؤ کے اثرات بھی قبول کیے ہیں اور مضافات دہلی بلم گڑھ، اکبر پور، امروہہ اور روہیل کھنڈ کے علاقوں کی زبان کے اثرات بھی قبول کیے ہیں۔ کلامِ مصحفی کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اردو زبان ایک نئے عبوری دور سے گزر رہی ہے۔ دیوانِ اول میں میر، سودا اور درد کی زبان کے اثرات زیادہ نمایاں ہیں خود اس دور کی دلی کی زبان میں قدیم اثرات موجود تھے اور یہ اثرات مصحفی کی زبان میں بھی نظر آتے ہیں۔ اگر اس دور کی دہلوی و لکھنوی زبانوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات معلوم ہوگی کہ لکھنؤ میں قدیم زبان کو ترک کرنے کا عمل تیز ہے اور لکھنؤ کی زبان دہلی کی زبان کے مقابلے میں زیادہ جدید اور آج کی زبان سے زیادہ قریب ہے۔ میر نے عوام کی زبان کو، جو دلی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں پر اور گلی کوچوں میں بولی جاتی تھی، استعمال کر کے اپنی غیر معمولی تخلیقی قوت سے اس کی ''عامیت'' کو دبا دیا تھا لیکن یہ کام جو میر نے کیا ہر شاعر اس کام کو نہیں کر سکتا۔ مصحفی نے عوام کی زبان کو، جیسی انھوں نے سنی اور بولی تھی، اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے۔ یہ وہ زبان تھی جو خود مصحفی کی زندگی میں بدل گئی اور لکھنؤ کے اہلِ کمال نے قدیم اثرات کو اپنی زبان سے خارج کر کے اسے ایک نیا روپ دے دیا۔ دراصل یہ صرف ہندی الفاظ کو خارج کرنے کا عمل نہیں تھا بلکہ ان تمام الفاظ کو ادبی زبان سے نکالنے کا رجحان تھا جو لکھنؤ میں عام طور پر نہیں بولے جاتے تھے اور لکھنؤ والوں نے انھیں نہیں سنا تھا۔ زبان کے سلسلے میں اس عمل سے لکھنؤ نے ''مقامیت'' کو ترک کر کے زبان کے نئے عالمگیر روپ کو ابھارا تھا۔ لکھنؤ کی یہ تہذیب خواص کی تہذیب تھی اور وہ الفاظ جو اس نے ترک کیے خواص کی زبان کا حصہ نہیں تھے، وہ انھیں نہ صرف بولتے نہیں تھے بلکہ اگر کسی کے منھ سے یا کسی کے کلام میں انھیں سنتے تو ان الفاظ کی اجنبیت پر ان کے کان کھڑے ہو جاتے۔ مصحفی ۳۷ سال کی عمر میں دلی سے لکھنؤ آئے تھے۔ وہ زبان، جو وہ امروہہ سے بولتے آئے تھے اور وہ زبان جس سے دلی میں انھیں واسطہ پڑا تھا، اپنے ساتھ لکھنؤ لے کر آئے تھے اور یہی ان کی تخلیقی زبان تھی۔ لکھنؤ کے طبقۂ خواص پر ایرانی تہذیب کا اثر گہرا تھا اور اسی لیے یہاں کی اردو زبان پر فارسیت کا اثر نمایاں ہے۔ ناسخ نے ''فارسیت'' کے اس رجحان کو جب اپنی شاعری میں جگہ دی تو ظاہر ہے کہ وہ تمام الفاظ از خود خارج ہو گئے جو دلی کی زبان کا حصہ تھے اور لکھنؤ کی زبان کا حصہ نہیں تھے اور ان کی جگہ خواص کے پسندیدہ و مروجہ فارسی الفاظ نے لے لی۔ مصحفی کے ''دیوان اول'' میں زبان کی قدامت اسی لیے واضح طور پر دکھائی دیتی ہے لیکن ہر نئے ''دیوان'' کے ساتھ ان کی زبان لکھنؤ کی زبان سے زیادہ سے زیادہ قریب ہوتی جاتی ہے۔

مصحفی کی زبان میں، جیسا ہم کہہ آئے ہیں، میر، درد اور سودا کی زبان کے اثرات بھی موجود ہیں اور ساتھ ہی بدلتی زبان کے اثرات بھی موجود ہیں مثلاً ضمائر کے سلسلے میں ''وہ'' بھی ملتا ہے اور ''وو'' اور ''وے'' بھی۔ میر کے ہاں دیوانِ اول سے دیوانِ ششم تک یکساں طور پر ''وے'' (وہ کی جمع غائب) ملتا ہے۔ مصحفی کے دور میں ''وے'' متروک ہونے لگتا ہے۔ دیوانِ اول میں یہ بار بار استعمال میں آیا ہے۔ ایک جگہ دیوانِ چہارم میں بھی آیا ہے۔ اس کے بعد یہ غائب ہو جاتا ہے۔ گویا یہی زمانہ اس کے متروک ہونے کا تھا۔ ''وے'' کی یہ صورتیں مصحفی کے ہاں ملتی ہیں:

ع یہ دیدۂ تر وے ہیں کہ گر جوش پر آویں دیوانِ اول
ع تم وے ہو کہ جس کے دل کو چاہو دیوانِ اول
ع وے جو لوٹیں ہیں بہار چمن آزادی دیوانِ اول
ع مرجاتے ہیں پھر وے جب دامن کو اٹھاتے ہو دیوانِ چہارم

یہی صورت دوسرے ضمائر کے ساتھ ہے۔ مصحفی کے ہاں ان کی پرانی اور نئی شکلیں ساتھ ساتھ ملتی ہیں مثلاً ''جن نے'' بھی ملتا ہے، جو جدید صورت ہے، اور ''جنھوں نے'' بھی جو قدیم صورت ہے۔ ''ہمارے ساتھ'' بھی ملتا ہے اور ''ہم ساتھ'' بھی۔ ''ہم'' بمعنی ''ہمارے'' بھی ملتا ہے۔ ضمائر کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جیسے آبرو و ناجی کی زبان میر و سودا کے دور میں بدلتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اسی طرح زبان مصحفی کے دور میں بھی بدل رہی ہے۔ یہ تہذیب الفاظ کی قدیم، بھاری آوازوں کی جگہ نرم اور شائستہ آوازوں کو اختیار کر رہی ہے۔ مصحفی کے ہاں متروک ضمائر کی یہ چند صورتیں ملتی ہیں:

جنھوں:	جنھوں کے چشم دل روشن ہیں وہ اس کو سمجھتے ہیں	دیوانِ اول
	رخ سے تجل جنھوں کے تھی پتی گلاب کی	دیوانِ پنجم
انھوں	پڑے ہے نظر عیب ہی پر انھوں کی	دیوانِ اول
	کرنے لگا جو چپی میں جی سے انھوں کے رات	دیوانِ سوم
کنھیں	از بس کہ کنھیں روزوں پہ تھا شانہ پری کا	دیوانِ دوم
مجھ ساتھ	چلتا نہیں مجھ ساتھ وہ بازار تلک بھی	دیوانِ دوم
	دل اس کا بھی چاہے ہے مجھ ساتھ بولنے کو وے	دیوانِ پنجم
ہم ساتھ	سودا کیا نہ تو نے ہم ساتھ دوستی کا	دیوانِ دوم
میرے (مجھ)	خبر ہے کیا اسے مرتا ہے کون میرے پر	دیوانِ پنجم
تسھیں	چونک اٹھا وہ کہ تسھیں خیر ہے صاحب اے واہ	دیوانِ اول
ہم (ہمارے)	اک دل تو ہے ہم پاس اگر کچھ نہیں رکھتے	دیوانِ دوم
ہم پاس	آؤ گر ہم پاس تم اپنوں سے چھپ کر خواب میں	دیوانِ چہارم

اسی طرح مصحفی کے ہاں ''فعل'' و ''متعلقاتِ فعل'' کی جدید صورتیں ملتی ہیں لیکن بعض صورتیں ایسی ہیں جو بعد میں متروک ہوگئیں لیکن میر و سودا کے زمانے تک مستعمل و مروّج تھیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ فعل و متعلقاتِ فعل کی یہ صورتیں ان کی زبان پر چڑھی ہوئی تھیں اور وہ انھیں امروہہ و دتی سے اپنے ساتھ لائے تھے۔ آج بھی مغربی یوپی کے قصبوں اور کھڑی بولی کے علاقوں میں یہ سننے میں آتی ہیں۔ فعل و متعلقاتِ فعل کے استعمال میں تین باتیں زیادہ نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ عام طور پر یہ مرکب فعل کی صورتیں ہیں اور مرکب فعل میں امدادی فعل (فعل ناقص) کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں جیسے فعلِ حال میں ''رہے ہے'' بجائے ''رہتا ہے''۔ ''سوجھے ہے'' بجائے ''سوجھتا ہے''۔ ''دیکھوں ہوں'' بجائے ''دیکھتا ہوں''۔ ''ہو ہے'' بجائے ''ہوتا ہے''۔ ''کہیں ہیں'' بجائے ''کہتے ہیں''۔ ''تکوں ہوں'' بجائے ''تکتا ہوں''۔ مصحفی نے اپنے کلام میں انھیں اس طرح استعمال کیا ہے:

رہے ہے	گہ دل میں گہ جگر میں وہ پیرتی رہے ہے	دیوانِ اول
سوجھے ہے	رفتہ رفتہ مجھ کو سوجھے ہے جنوں ہو جائے گا	دیوانِ اول
دیکھوں ہوں	میں جس دم دیکھوں ہوں اپنی طرف ہنس کر یہ کہتا ہے	دیوانِ اول
ہو ہے	دل تو خوش ہو ہے چاک در کو دیکھ	دیوانِ اول
کہیں ہیں	اور لوگ کہیں ہیں وہ بدن تھا	دیوانِ دوم
ہوئے جا ہے	ہوئے جا ہے سب گلا فراموش	دیوانِ دوم
تکوں ہوں	حیراں سا تکوں ہوں منہ اس کا کہ شوخ نے	دیوانِ پنجم
آجائے ہے	ہم کو غش آجائے ہے اک خندۂ گل میں	دیوانِ پنجم
کروں ہوں	میں جو دل دینے میں تاخیر کروں ہوں تو بتاں	دیوانِ پنجم

یہی صورت فعلِ ماضی کے ساتھ ہے۔ ''دیکھے تھا'' بجائے ''دیکھتا تھا''۔ ''پھٹیں تھے'' بجائے ''پھٹتے تھے''۔ ''کٹے تھے'' بجائے ''کٹتے تھے''۔ ''پھرے تھا'' بجائے ''پھرتا تھا''۔ مصحفی نے انھیں اپنے کلام میں اس طرح استعمال کیا ہے:

دیکھے تھا	میں بھی دیکھے تھا کھڑا غیر کو خلوت سے نکال	دیوانِ سوم
پھٹیں تھے	پھٹیں تھے لاکھوں گریباں انھوں کے ہاتھوں سے	دیوانِ سوم
کٹے تھی	کٹے تھی مصحفی آرام سے میخانے میں میری	دیوانِ پنجم
پھرے تھا	پر مارتا پھرے تھا یہ صحرائے برگ و شاخ	دیوانِ پنجم

دوسری صورت مصحفی کے ہاں یہ ملتی ہے کہ فاعل اگر جمع ہے تو مرکب فعل کے دونوں اجزا بھی جمع کے صیغے میں استعمال ہوتے ہیں مثلاً:

پڑیں ہیں	نظر پڑیں ہیں ہزاروں مزار پست و بلند	دیوانِ چہارم

یہاں ''مزار'' جمع فاعل ہے۔ اس کی مناسبت سے فعل مرکب ''پڑیں ہیں'' کے دونوں لفظ ''پڑیں'' ''ہیں'' جمع استعمال کیے گئے ہیں۔ اس کی جدید صورت یہ ہے کہ پہلا لفظ ''پڑے'' (واحد) اور دوسرا ''ہیں'' (جمع) استعمال ہوتا ہے مصحفی کے دواوین سے اس کی چند مثالیں اور دیکھیے:

چلیں ہیں	ذکر جب سرو سہی کا لے چلیں ہیں ہم تو وہ	دیوانِ چہارم
پھاڑیں ہیں	گل پھاڑیں ہیں گریباں، نوچے ہے بال سنبل	دیوانِ چہارم
نکلیں ہیں	تربت سے مری نکلیں ہیں پر پیچ جو آہیں	دیوانِ چہارم
تڑپیں ہیں	ہر چند کہ سو بسمل تڑپیں ہیں پڑے خوں میں	دیوانِ ہفتم
رکھیں ہیں	رکھیں ہیں جی میں مگر مجھ سے بدگمانی آج	دیوانِ ہشتم

اسی اصول کے پیشِ نظر جیسے جمع فاعل کے ساتھ وہ مرکب فعل کے دونوں اجزا جمع لاتے ہیں، اسی طرح واحد فاعل کے ساتھ مرکب فعل واحد استعمال کرتے ہیں جیسے:

کہے ہے	میں تجھ سے کہوں چل تو کہے ہے نہیں چلتا	دیوانِ دوم
کرے ہے	اے مصحفی وہ تجھ سے گر سرکشی کرے ہے	دیوانِ ہفتم

قدیم اردو میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ اس کی ایک صورت یہ بھی عام تھی کہ اگر فاعل جمع ہے تو فعل کی جمع ''اں'' لگا کر بناتے تھے۔ یہ صورت قدیم اردو میں بھی ملتی ہے۔ میر و سودا کے ہاں بھی ملتی ہے حتیٰ کہ داغ دہلوی کے ہاں بھی ملتی ہے۔ میرؔ کے ہاں اس کی صورت یہ ہے: ع عاشقوں میں برچھیاں چلوائیاں۔ مصحفیؔ کے ہاں بھی یہ صورت ملتی ہے جیسے:

تمھیں میر تئیں خدا کو یہ شکلیں دکھانیاں	دیوانِ اول
اس نے تو اپنی آنکھیں بھی ہے ہے نہ کھولیاں	دیوان اول
مانگا جو میں نے بوسہ تو آنکھیں جھکادیاں	دیوان دوم
کنہیا کی طلب میں گوالنیں مدھ بن کو جب چلیاں	دیوان سوم

تیسرے یہ کہ مصحفیؔ نے بعض مصادر ایسے استعمال کیے ہیں جو آج بھی مغربی یو پی کے قصبوں شہروں میں استعمال ہوتے ہیں لیکن جدید اردو نے انھیں ایک رواں، سبک صورت دے کر اپنایا ہے۔ ''بھجانا'' مصدر کے بجائے اب ''بھجوانا'' مصدر استعمال ہوتا ہے۔ ''جاونا'' کے بجائے ''جانا'' اور ''ہوونا'' کے بجائے ''ہونا'' وغیرہ۔ مصحفیؔ نے اس کی جدید صورت کے ساتھ اس کی قدیم صورتیں بھی استعمال کی ہیں مثلاً

مصدر ''بھجانا'' سے:	سر کاٹ کے نذر اس کی بھجانے کے نہیں ہم	دیوان اول
	یہ جی میں نہ آیا کہ کبھی خط تو بھجائیں	دیوان دوم
مصدر ''ہوونا'' سے	ہر روز سحر ہووے ہے ہر روز کہوں ہوں	دیوان چہارم
مصدر ''پڑھانا'' بجائے ''پڑھوانا''	گر اور غزل مجھ سے اس وقت پڑھاتے ہو	دیوان چہارم

مصحفیؔ کے ہاں بعض عربی فارسی کی ایسی لسانی صورتیں ملتی ہیں جو انھیں آبرو اور میر و سودا کے دور سے اور آبرو و میر کو قدیم اردو سے ورثے میں ملی ہیں مثلاً میرؔ کہتے ہیں: ع جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کدھر جائے میں ''تلاشی'' یعنی تلاش کرنے والا/ متلاشی۔ اس طریقے میں اردو زبان کی اپنی قواعد کا مزاج شامل ہے۔ یہی کام مصحفیؔ کرتے ہیں اور ''تقاضا'' سے ''تقاضائی''۔ ''رہ گز'' سے ''رہ گزری'' یعنی راہ گیر۔ رہرو ''سفری'' بمعنی سفر کرنے والا مسافر بناتے ہیں۔ اسی طرح مگر اس کے برعکس اسم فاعل سے اسم صفت بنا لیتے ہیں جیسے مغرور سے مغروری، مددگار سے مددگاری، نمودار سے نموداری، حقیر سے حقیری وغیرہ۔ مصحفیؔ کے کلام میں وہ اس طرح ملتے ہیں:

تلاشی	یوں تلاشی جو چاہے لکھ جاوے	دیوان چہارم
تقاضائی	ساتھ پھرتا ہے لگا اس کے تقاضائی سا	دیوانِ اول
رہ گزاری	پوچھا جو کسی نے تو کہا رہ گزری تھا	دیوانِ اول
	ویرانے میں کم ہووے گزر رہگذری کا	دیوان سوم
سفری	دل کوچ میں رہتا ہے ہمیشہ سفری کا	دیوان سوم

اس کی دوسری صورت کی مثالیں یہ ہیں:

حقیری	انزوا خوب ہے اب وقتِ حقیری آیا	دیوان سوم
مغروری	کہ میں پر مضطرب اور وہ ہے مغروری کے عالم میں	دیوان چہارم
نموداری	چلمن سے جب کریں ہیں نموداری انگلیاں	دیوان چہارم

مددگاری	کچھ اور بھی کریں جو مددگاری انگلیاں	دیوان چہارم
غرقے	کیا غرقے سے پوچھے کوئی ساحل کی حقیقت	دیوان ہفتم
(غرق ہونے والا)		

وضع الفاظ کے اس لسانی عمل میں اردو زبان کا ہندوی مزاج کام کر رہا ہے اور آج بھی گاہ گاہ ''مشہوری'' کا لفظ سننے میں آجاتا ہے۔

جیسا کہ ہم آبرو اور میر کے لسانی مطالعہ میں لکھ آئے ہیں کہ پہلے ''کبھی'' کے لیے یہ کدھیں، کدھی، کدی وغیرہ الفاظ ہوتے تھے، مضمون و ناجی کے ہاں پہلی بار ''کبھو'' کا لفظ ملتا ہے۔ میر کے ہاں دیوانِ اول سے دیوانِ ششم تک ''کبھو'' کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ مصحفی کے ہاں ''کبھی'' اور ''کبھو'' دونوں استعمال ہو رہے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں لفظ بیک وقت عام بول چال کی زبان میں مستعمل تھے لیکن ''کبھی'' کا استعمال زیادہ ہونے لگا تھا:

کبھی	گر میں کبھی پیا ہو یک قطرہ آب تجھ بن	دیوانِ اول
	اور کے شعر سے رجھتا نہیں جی اس کا کبھی	دیوانِ چہارم
کبھو	یہ عشق وہ نہیں کہ کبھو ہو کبھو نہ ہو	دیوانِ دوم
	نہ ہوا نرم مری گریہ و زاری سے کبھو	دیوان سوم
	مجھ سا خوش نغمہ نہ پھر ہاتھ لگا اس کے کبھو	دیوان ششم
	دل جس کا نام ہے وہ کبھو رزم عشق میں	دیوان ہفتم
کبھی اور کبھو ایک ساتھ:	چہرہ بہتا ہو کبھی اور کبھو رخسار دراز	دیوان سوم

اسی طرح مصحفی ''جدا'' اور ''جدی'' دونوں کو ایک ساتھ استعمال کرتے ہیں۔

ع　جان بیکل ہے جدی اور دل جدا کرتا ہے درد

مصحفی کے ہاں علامت فاعل ''نے'' محذوف اور ''نے'' موجود دونوں صورتیں ملتی ہیں جیسے

''نے'' محذوف	شب جو میں دستِ خیال اس کی کمر پر رکھا	دیوان اول
	جس کبوتر کو میں خط دے کے وہاں بھیجا تھا	دیوان سوم
	میں تجھ سے کیوں کہا تھا مرتا ہوں جان تجھ پر	دیوان چہارم
	میں واں لعل و گوہر کی کانیں نکالیں	دیوان پنجم
	درریزی معنی کا نہ میں سلسلہ توڑا	دیوان ششم
	میں نکالا تھا ترے جی سے یہ ارماں کیسا	دیوان ہفتم
''نے'' موجود	ہر چند ہوں آوارہ وے مصحفی میں نے	دیوان اول
	اس نے ترے پاؤں کی حنا کو نہیں دیکھا	دیوان دوم
	مصحفی دلّی کو پھر کر جو نہ دیکھا ہم نے	دیوان سوم

مصحفی کے ہاں ہندی الاصل اور فارسی و عربی الفاظ کو عطف اور حروفِ اضافت سے جوڑنے کا عمل اسی طرح ملتا ہے جس طرح میر و سودا کے دور میں ملتا ہے اور جس کا اب رواج دوبارہ ہمارے زمانے میں شروع ہوا ہے۔

اس ''جلد'' میں، میں نے خود اسی طرح بار بار وعطف اور حرفِ اضافت کا استعمال کیا ہے۔ مصحفی کے ہاں اس کی چند مثالیں دیکھیے:

وعطف کا استعمال:	ٹک ڈھیلے پیچ و لٹ پٹی دستار دیکھنا	دیوان اول
	مژگاں کی اس کے سوئیاں مڑ مڑ گئیں ولیکن	دیوان دوم
	اس کو بھی گور وگڑھے میں کوئی ڈال آئے ہی گا	دیوان ششم
حرف اضافت کا استعمال	گرمی کی رُت ہے ساقی اور اشکِ بلبلوں نے	دیوان سوم
	حلقۂ نتھ ہے ترا سجدہ گہ اہلِ نماز	دو دیوان چہارم
	سبزہ ہے اور لطفِ مہاوٹ بھی ہے	دیوان چہارم

اسی طرح دو ہندی الاصل لفظوں کو ''بہ'' سے ملا کر استعمال کیا ہے مثلاً:

چل بچل	سودا ہی یہاں کا چل بچل تھا	دیوان پنجم
دن بہ دن	دن بدن بڑھتی گئی رونقِ ایام شباب	دیوان ہفتم

مصحفی کے ہاں ایسے بہت سے الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو ان کے دور میں مروج تھے لیکن بعد میں متروک ہو گئے مثلاً: ''ٹک۔ آ گو۔ ووں۔ کٹھوت۔ ایٹرن۔ نت۔ زور۔ دو کھے۔ ناگوارا۔ کسو۔ تڑپوں۔ اچھل۔ نپٹ۔ اچان چک۔ سنمکھ۔ نکتوڑے۔ طبلقیں۔ بواڑ۔ موا۔ ذری۔ تراڑا۔ پنواڑہ۔ بوتات۔ کھنڈ بکھنڈ۔ اوشاں۔ ڈوک۔ پرچھا۔ ناندھنو۔ الولک۔ ہٹوک وغیرہ۔''

مصحفی کے ہاں ''اودھر، ایدھر، ادھر کدھر، جیدھر'' سب ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں۔ اب صرف ''اِدھر، اُدھر، جدھر'' استعمال ہوتے ہیں۔

اسی طرح ''پھر'' مصحفی کے دور میں ''پھیر'' بھی استعمال ہوتا تھا۔ مصحفی کے ہاں دونوں صورتیں ملتی ہیں لیکن زیادہ تر ''پھر'' استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح عام بول چال کی زبان میں ''سیل'' کا لفظ بجائے ''سیر'' بھی استعمال ہوتا تھا۔ میر کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے۔ مصحفی کے ہاں بھی یہ صورت ملتی ہے۔ ع نہ کرتے پھریں آپ سیل اور سپاٹے۔ دیوان پنجم

مصحفی نے بعض الفاظ کو اس طرح باندھا ہے جس طرح وہ عوام میں مروج تھے مثلاً پتھر (پتھر) ناہد (ناہید) ڈرانی (ڈراونی):

پتھر۔ پتھروں	دل لڑکوں کے پتھروں سے جو پادے تھا ہمیشہ	دیوان اول
	اب کہاں لڑکوں کے پتھرے اور گلیوں کی یہ دھوم	دیوان ششم
	لڑکے لیے پھرتے ہیں عبث ہاتھ میں پتھرے	دیوان ہشتم
ناہد	صد سے پھر گئیں ناہد کی آنکھیں	دیوان اول
ڈرانی	شبِ فراق کی ایسی ہی ہے ڈرانی رات	دیوان اول

سودا و قائم چاند پوری کے ہاں ''بھرعمر''، ''بھرنظر'' کا استعمال ملتا ہے۔ آبرو و ناجی کے دور میں بھی یہ اسی طرح استعمال ہوتے تھے۔ مصحفی کے ہاں اس کی پرانی اور نئی دونوں صورتیں ملتی ہیں جیسے:

نظر بھر	تو میری بھی طرف ہاں اک نظر بھر دیکھ لیتا ہے	دیوان سوم
بھر عمر	خاک گلیوں کی رہا بھر عمر سر پر چھانتا	دیوان اول
	تو یاں بھر عمر برساتیں رہیں گی	دیوان پنجم

مصحفی ''درمیان میں'' بھی بلاتکلف استعمال کرتے ہیں گویا ''درمیان'' لفظ ''بیچ'' کا مترادف ہے حالانکہ یہ معنی لفظ ''میان'' سے ادا ہوتے ہیں:

درمیان میں	درمیاں میں نقاب کس دن تھا	دیوان اول
	دونوں کے درمیاں میں کلام مجید ہے	دیوان ہشتم

فارسی لفظ ''بہ۔از۔در'' کا استعمال سودا کے ہاں بہت ہے۔ شاہ حاتم نے اسے متروک قرار دیا تھا۔ خود مصحفی کے دور میں یہ استعمال بہت کم ہو گیا تھا لیکن مصحفی نے انھیں خصوصاً دیوانِ اول میں بار بار استعمال کیا ہے:

بہ	بہ تکلیف بانگِ درا باندھتے ہیں	دیوان اول
بہ	وہ بلبل بہ قفس مردہ ہوں کہ بعد از مرگ	دیوان پنجم
از	نقاب افگندہ از رُخ جس طرح شب کو وہ جا نکلا	دیوان اول
از	کم از رسن نہیں کچھ یہ جال سانسوں کا	دیوان اول
در	درجواب اس کے وہاں سے خطِ دشنام آیا	دیوان ششم
در	در جواب اس نے نہ لکھا خط کبھی اور سالہا	دیوان ہفتم

مصحفی فارسی مصادر کو جوں کے توں شعر میں باندھ لیتے ہیں۔ یہ صورت ہمیں غالب کے ہاں بھی خصوصاً ان غزلوں میں ملتی ہیں جو بیدل کے زیر اثر لکھی گئی تھیں۔ مصحفی کے ہاں ان کی یہ صورت ملتی ہے:

قدم اس دھج سے مت رکھا کرو وقتِ خرامیدن	دیوان اول
کرتا تھا یہ دل پیش ازیں مشقِ تپیدن	دیوان اول
ہے بیم گستن اسے، کچا ہے وہ دھاگا	دیوان اول
ابھی جراحتِ دل کے ہے بہ شدن میں دیر	دیوان اول
بال جب اس نے نچوڑے وقتِ رفتن آب پر	دیوان پنجم
اٹھتا ہے دھواں سرخ دمِ سوختن اس کا	دیوان چہارم

جمع بنانے کے سلسلے میں چند باتیں قابل توجہ ہیں۔ مصحفی عربی الفاظ کی جمع سے اردو جمع بنا لیتے ہیں۔ یہ کام سودا نے بھی کیا تھا اور ''شعرا'' کی اردو جمع بنا کر ''شعراؤں'' شعر میں باندھا تھا۔ یہی صورت مصحفی کے ہاں ملتی ہے جیسے۔

اولیاؤں (ولی کی جمع اولیا اور اس کی اردو جمع اولیاؤں):	اولیاؤں کو بھی کھینچا اس نے آخر زیرِ تیغ	دیوان اول
حرکاتیں (حرکت۔حرکات۔حرکاتیں):	لاکھوں حرکاتیں ہیں اس قامتِ دلجو میں	دیوان چہارم

اسی طرح ''اشاراتیں''۔''آفاتیں''۔''طلسماتیں'' بھی استعمال کیا ہے۔

مصحفی نے جمع بنانے کے وہ سب طریقے استعمال کیے ہیں جو اردو میں عام ہیں لیکن کہیں کہیں وہ الف نون (اں) لگا کر بھی جمع بنا لیتے ہیں جیسے:

کالیاں (کالی سے)	عارض پہ تیرے زلفیں یہ کالی کالیاں ہیں	دیوان چہارم
پالیاں	دونا گنیں یہ کافر یہ تو نے پالیاں ہیں	دیوان چہارم
نکالیاں	طرز سخن میں اس نے طرزیں نکالیاں ہیں	دیوان چہارم

اسی طرح مزار کی جمع ''مزاریں''، ازار کی جمع ''ازاریں''، شمار کی جمع ''شماریں'' ملتی ہیں۔
مصحفی نے بعض ایسے الفاظ کو جو آج مونث ہیں مذکر اور جو مذکر ہیں انھیں مونث باندھا ہے مثلاً:

جان (مذکر)	مصحفی اپنا جان دیتے ہیں	دیوانِ اول
جان (مذکر)	ہم جن کی دوستی پر دیے تھے جان اپنا	دیوانِ اول
توانائی	گئی طاقت کدھر تن کی توانائی پہ کیا گزرا	دیوان دوم
سوچ	ڈر سے جاسوسوں کے مجھ کو سوچ رہتا ہے یہی	دیوان دوم
سوچ	دن رات مصحفی مجھے رہتا ہے اب یہ سوچ	دیوان سوم
دید	مقصود ہے مجھ کو دید تیرا	دیوان دوم
کاٹ	ترچھی نگہ میں کاٹ ہے شمشیرِ تیز کا	دیوان دوم
پرواز	ہائے اس تصویر کا بھی کیا غضب پرواز ہے	دیوان دوم

اس طرح دعا۔ ابتدا۔ انتہا۔ دھن۔ شبیہہ۔ دوزخ۔ وفات اور حور کو بھی مذکر باندھا ہے۔ اب وہ مثالیں دیکھیے جہاں مذکر الفاظ کو مونث باندھا ہے۔

مزار	راہ میں اس کی اگر میری مزار آئی ہے	دیوان اول
تغافل	کیا اتنی تغافل ہے کبھی پھر کے تو دیکھو	دیوان سوم
شباب	پیری ہوئی شباب گئی کب کی ان دنوں	دیوان ششم
مداوا	عیسیٰ نے جن کی کی ہے مداوا نہیں موا	دیوان ہفتم
تیر	پیکاں نہ نکالا جو نئی تیر نکالی	دیوان ہفتم

مصحفی نے ''جان'' کو مذکر بھی استعمال کیا ہے اور مونث بھی۔ مذکر کی مثال ہم اوپر دے آئے ہیں۔ اب مونث کی مثال دیکھیے:

جان (مونث) تیرے ہاتھوں سے آرہی ہے جان	اے دلِ بے قرار آنکھوں میں	دیوان اول

انشا و مصحفی اس دور کے وہ شاعر ہیں جن کے کلام میں انگریزی الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ انشا نے قصیدہ ''درمدح نواب سعادت علی خاں'' اور قصیدہ ''درمدح جارج سوم'' میں ضرورتاً انگریزی الفاظ استعمال کیے ہیں۔ بعض غزلوں میں تفننِ طبع اور ظرافت وٹھٹھول کے طور پر انگریزی الفاظ استعمال کیے ہیں لیکن مصحفی کے ہاں (جنھوں نے انگریزوں سے ناپسندگی کا اظہار اپنے کلام میں کئی جگہ کیا ہے۔ انگریزی الفاظ جس طور پر استعمال ہوئے ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ انگریزی تہذیب اور اشیاء وخیالات کے ساتھ یہ الفاظ بھی زبان کا حصہ بن کر تیزی سے پھیل رہے ہیں۔ مصحفی نے کونسل۔ پنسل۔ گلاس کے الفاظ اس طرح استعمال کیے ہیں:

کونسل	ہاتھ سے گوروں کے جاں بر ہو دیں کیوں کر اہلِ ہند

کام کرتے ہی نہیں ہرگز یہ بنِ کونسل کیے — دیوان چہارم

پنسل — رعب سایہ سے ترے اس کا عجب بھی تو نہ جان

دستِ نقاش میں گر بید سی کانپے پنسل — دیوان نہم (قصائد)

گلاس — آوے گلاس مے کا تو یاں پشت دست کھائے

چینِ جبیں سے کاسۂ چینی شکست کھائے — دیوان ہشتم

یہاں ہم نے دواوین مصحفی سے صرف وہ مثالیں دی ہیں جو آج کی زبان اور اپنے دور کے دوسرے شعرا سے مختلف ہیں۔ جرأت کی زبان پر دہلی، فیض آباد اور لکھنؤ کی زبان کے اثرات ملتے ہیں۔ انشا کی زبان پر مرشد آباد، فیض آباد اور دہلی کے طبقۂ خواص کی شہری زبان کے اثرات ملتے ہیں لیکن مصحفی کی زبان پر مغربی یو پی، روہیل کھنڈ، دہلی ولکھنؤ کے عوام و خواص کی زبان کے ملے جلے اثرات ہیں اسی لیے ان کے کلام میں وہ قصباتی الفاظ بھی استعمال میں آ گئے ہیں جو جرأت و انشا کے ہاں نہیں ملتے۔ مصحفی کی زبان کا دائرہ اسی لیے نسبتۂ زیادہ وسیع ہے اور اسی لیے انشا کی زبان زیادہ جدید اور ان کے مقابلے میں مصحفی کی زبان قدرے کم جدید ہے۔ زبان کا یہی وہ رخ تھا جسے دیکھ کر دتی والے محمد حسین آزاد کو مصحفی کی زبان میں ''امروہہ پن'' نظر آیا تھا۔

جرأت، انشا اور مصحفی کے ہم عصر ایک اور شاعر سعادت علی خاں رنگین ہیں جن کا مصحفی کی طرح، پورا کلام ابھی تک شائع نہیں ہوا۔ یہ بھی ان تینوں شاعروں کی طرح شہزادہ سلیمان شکوہ سے وابستہ تھے۔ دتی سے لکھنؤ آ کر رنگین نے ''از اول تا آخر'' اپنا ''دیوان ریختہ'' مصحفی کو دکھایا تھا اور مصحفی کی اس کے بارے میں یہ رائے تھی کہ '' کلامش بسیار کم اصلاح بر آمدہ'' [۲۰۵] اگلے باب میں ہم اسی پُر گو، جدت پسند اور دلچسپ شاعر کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

[۱] دستور الفصاحت، احد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، صفحہ ۸۸، ہندوستان پریس، رامپور ۱۹۴۳ء

[۲] عقد ثریا، مرتبہ عبدالحق، صفحہ ۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۳] ایضاً

[۴] ایضاً ص ۴

[۵] ایضاً ص ۱۲

[۶] ایضاً ص ۳

[۷] ایضاً ص ۳۶

[۸] ایضاً ص ۶۳

[۹] ایضاً ص ۲

[۱۰] تذکرہ ہندی از غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق ص ۳۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۱۱] دیکھیے محولہ بالا تذکرہ ''عقد ثریا'' ص ۶، ۲۱، ۲۸، ۳۷، ۵۸۔

[۱۲] ایضاً ص ۱۰، ۱۹، ۴۵، ۶۱، ۶۲

[۱۳] ایضاً ص ۹

[۱۴] ایضاً ص ۲۲

[۱۵] ایضاً ص ۲۵

[۱۶] ایضاً ص ۵۹

[۱۷] ایضاً ص ۷، ۸

[۱۸] ایضاً، ص ۸
[۱۹] ایضاً، ص ۱۳
[۲۰] ایضاً، ص ۱۵
[۲۱] ایضاً، ص ۱۷
[۲۲] ایضاً، ص ۱۹
[۲۳] ایضاً، ص ۲۳
[۲۴] ایضاً، ص ۲۹
[۲۵] ایضاً، ص ۳۶
[۲۶] ایضاً، ص ۳۷
[۲۷] ایضاً، ص ۴۳
[۲۸] ایضاً، ص ۵۵
[۲۹] ایضاً، ص ۶۱
[۳۰] ایضاً، ص ۱۴
[۳۱] ایضاً، ص ۳۲
[۳۲] ایضاً، ص ۳۷
[۳۳] گلشن ہند، میرزا علی لطف، ص ۱۷۱ حیدرآباد دکن، ۱۹۰۶ء
[۳۴] عقد ثریا، بحولہ بالا، ص ۴۶
[۳۵] ایضاً
[۳۶] ایضاً، ص ۵۰
[۳۷] ایضاً، ص ۵۴
[۳۸] ایضاً، ص ۶۱
[۳۹] ایضاً، ص ۳۳
[۴۰] ایضاً، ص ۳۳
[۴۱] ایضاً، ص ۱۳
[۴۲] ایضاً، ص ۱۶
[۴۳] ایضاً، ص ۱۸
[۴۴] ایضاً، ص ۲۱
[۴۵] ایضاً، ص ۴۴
[۴۶] ایضاً، ص ۵۳
[۴۷] ایضاً، ص ۵۳، ۵۴
[۴۸] گلشن ہند، میرزا علی لطف، ص ۱۷۱ حیدرآباد دکن، ۱۹۰۶ء
[۴۹] تذکرۂ ہندی، بحولہ بالا، صفحہ ۲۰۴
[۵۰] مجمع الفوائد (قلمی)، مصحفی، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور
[۵۱] عقد ثریا، بحولہ بالا، ص ۲
[۵۲] ایضاً
[۵۳] دستور الفصاحت، احد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، دیباچہ، ص ۸۳، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء
[۵۴] عقد ثریا، بحولہ بالا، ص ۴۵
[۵۵] ایضاً، ص ۵۷
[۵۶] ایضاً، ص ۲۷
[۵۷] تذکرۂ ہندی، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء
[۵۸] ایضاً، ص ۲۱
[۵۹] ایضاً، ص ۸۸
[۶۰] ایضاً، ص ۸۱
[۶۱] ایضاً، ص ۹۳
[۶۲] ایضاً، ص ۲۸۲
[۶۳] ایضاً، ص ۲۸۳
[۶۴] تذکرۃ الشعراء غلام ہمدانی مصحفی مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، محمدی پبلشرز لکھنؤ، ۱۹۸۰ء
[۶۵] ایضاً، ص ۲۱
[۶۶] ایضاً، ص ۲۱

[۶۷] تذکرۂ ہندی، ص ۲۸۲
[۶۸] ایضاً
[۶۹] ایضاً، ص ۳
[۷۰] دیکھیے تذکرہ الشعراء محولہ بالا
[۷۱] تذکرۂ ہندی، ص ۳
[۷۲] ایضاً
[۷۳] دیکھیے تذکرۂ ہندی، ترجمہ خاکسار، ص ۸۸، ترجمہ عبدالرسول نثار، ص ۲۵۵
[۷۴] دیکھیے تذکرۂ ہندی ترجمہ محمد حسین کلیم، ص ۱۹۷، ترجمہ منت، ص ۲۳۰
[۷۵] تذکرۂ ہندی، ص ۴۶، ۷۱، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۳۰، ۲۵۹۔
[۷۶] ایضاً، ص ۴۳
[۷۷] ایضاً، ص ۱۷۵
[۷۸] ایضاً، ص ۸۰
[۷۹] ایضاً، ص ۸۱
[۸۰] ایضاً، ص ۲۷۵
[۸۱] ایضاً، ص ۴۸
[۸۲] ایضاً، ص ۲۰۳
[۸۳] ایضاً، ص ۲۴۸
[۸۴] ایضاً، ص ۱۸، ۱۹
[۸۵] ایضاً، ص ۲۶۰۔
[۸۶] ایضاً، ص ۲۵
[۸۷] ایضاً، ص ۹۸
[۸۸] ایضاً، ص ۱۰۷
[۸۹] ایضاً، ص ۱۶۰
[۹۰] ایضاً، ص ۲۲۹، ۲۴۴
[۹۱] ایضاً، ص ۹۰
[۹۲] ایضاً، ص ۲۵
[۹۳] ایضاً، ص ۴۳
[۹۴] ایضاً، ص ۹۱
[۹۵] ایضاً، ص ۱۰۱
[۹۶] ایضاً، ص ۱۰۶
[۹۷] ایضاً، ص ۱۶۷
[۹۸] ایضاً، ص ۱۹۷
[۹۹] ایضاً، ص ۲۱۷
[۱۰۰] ایضاً، ص ۲۲۴
[۱۰۱] ایضاً، ص ۲۶۳
[۱۰۲] ایضاً، ص ۷۱
[۱۰۳] ایضاً، ص ۲۳
[۱۰۴] ایضاً، ص ۷۱
[۱۰۵] ایضاً، ص ۱۰۷
[۱۰۶] ایضاً، ص ۲۴۸
[۱۰۷] ایضاً، ص ۲۵۵
[۱۰۸] ایضاً، ص ۷۴
[۱۰۹] ایضاً، ص ۱۴۴، ۱۷۷
[۱۱۰] ایضاً، ص ۱۴۸
[۱۱۱] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۶۸، انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۳۴ء
[۱۱۲] ایضاً، ص ۹۲
[۱۱۳] طبقات سخن، غلام محی الدین مبتلا و عشق، مخطوطہ برلن، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی۔
[۱۱۴] تذکرۃ الشعراء، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۱۶۳، محمدی پبلشرز لکھنؤ، ۱۹۸۰ء
[۱۱۵] ریاض الفصحا، ص ۲۸۶
[۱۱۶] ریاض الفصحا، ص ۳
[۱۱۷] ایضاً
[۱۱۸] ایضاً

[۱۱۹] ایضاً
[۱۲۰] ایضاً، ص ۳۷۸
[۱۲۱] ایضاً، ص ۱۱۵
[۱۲۲] ایضاً، ص ۱۲۰
[۱۲۳] ایضاً، ص ۱۷۰
[۱۲۴] ایضاً، ص ۱۸۳
[۱۲۵] ایضاً، ص ۱۸۹
[۱۲۶] ایضاً، ص ۳۱۰
[۱۲۷] ایضاً، ص ۳۳۴
[۱۲۸] ایضاً، ص ۵۸
[۱۲۹] ایضاً، ص ۱۷۔۱۸
[۱۳۰] ایضاً، ص ۷۰
[۱۳۱] ایضاً، ص ۲۵۳
[۱۳۲] ایضاً علی الترتیب، ص ۲۷، ۳۲۳
[۱۳۳] ایضاً، ص ۲۹۵
[۱۳۴] ایضاً، ص ۶۲
[۱۳۵] ایضاً، ص ۸۵، ۸۶
[۱۳۶] ایضاً، ص ۱۰۰
[۱۳۷] ایضاً، ص ۱۰۹
[۱۳۸] ایضاً، ص ۳۰
[۱۳۹] ایضاً، ص ۵
[۱۴۰] ایضاً، ص ۲۴۵
[۱۴۱] ایضاً، ص ۲۶۰
[۱۴۲] ایضاً، ص ۳۵۸
[۱۴۳] ایضاً
[۱۴۴] ایضاً، ص ۳۳۴
[۱۴۵] ایضاً، ص ۳۴۰
[۱۴۶] ایضاً، ص ۳۵۷
[۱۴۷] ایضاً، دیکھیے ص ۵۲، ۶۹، ۱۲۰، ۱۳۷، ۲۱۲، ۲۶۶، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۲۴، ۳۷۳۔
[۱۴۸] ایضاً، ص ۳۷۴
[۱۴۹] ایضاً، ص ۲۸۷
[۱۵۰] ایضاً، ص ۲۸۸
[۱۵۱] ایضاً، ص ۲۸۷
[۱۵۲] ایضاً، ص ۲۸۷
[۱۵۳] مجمع الفوائد (قلمی) ص ۳۲۳، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی، لاہور
[۱۵۴] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۲۸۷
[۱۵۵] ایضاً، ص ۲۵۰
[۱۵۶] قوسین میں صفحات کا حوالہ مجمع الفوائد (قلمی) مخزونہ پنجاب یونیورسٹی، لاہور کے مطابق ہے (ج۔ج)
[۱۵۷] شعرائے ہندی، (۱۱۸۸ھ) میر حسن مرتبہ، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۷۰، اردو پبلیشرز لکھنو، ۱۹۷۹ء
[۱۵۸] تذکرۂ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۳
[۱۵۹] تذکرۂ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۲۴۸
[۱۶۰] دیکھیے مجمع الفوائد (قلمی) ص ۳۴۰، ذخیرۂ کیفی، پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور
[۱۶۱] کلیاتِ مصحفی، دیوان چہارم، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن نقوی، ص ۵۳۷۔۵۳۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۴ء۔ میں نے اسی کلیاتِ مصحفی کے آٹھوں دواوین کو مصحفی کے مطالعہ میں استعمال کیا ہے۔ (ج۔ج)
[۱۶۲] دیوان پنجم، مصحفی، قاضی عبدالودود، معارف، اعظم گڑھ، ص ۵۸۔۴۹، جلد۔۴۰، شمارہ۔۱، ماہ جولائی ۱۹۳۷ء
[۱۶۳] کلیاتِ مصحفی، دیوان ششم (دیباچہ)، مرتبہ نورالحسن نقوی (طبع دوم) ص ۲۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۴ء

[۱۶۴] دیوان ششم، مصحفی، مرتبہ نورالحسن نقوی، ص ۲۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، (طبع دوم) ۱۹۹۴ء

[۱۶۵] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص XV، دہلی یونیورسٹی، ۱۹۶۱ء

[۱۶۶] ایضاً ص ۵۸۹

[۱۶۷] دیوان ششم، محولہ بالا، ص ۲۹

[۱۶۸] دیوان ششم، محولہ بالا، ص ۲۸۔۲۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۴ء

[۱۶۹] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ص ۲۰۳

[۱۷۰] دستور الفصاحت، احد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی، دیباچہ، ص ۲۴، رامپور، ۱۹۴۳ء

[۱۷۱] تاریخ اودھ، حکیم نجم الغنی خان، جلد چہارم، ص ۱۶۶، مطبع نولکشور لکھنو، ۱۹۱۹ء

[۱۷۲] دیوان ہشتم کے مخطوطے اور مطبوعہ دیوان دونوں میں ایک غزل جس کے مطلع کا پہلا مصرع یہ ہے
ع ''عکس کو طالبِ نظارہ جو پایا تو نے'' غلطی سے دوبارہ درج ہوگئی ہے اس لیے میں نے ان دو کو ایک شمار کیا ہے۔

[۱۷۳] کلیاتِ مصحفی، جلد نہم، (قصائد) طبع سوم، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن نقوی مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۹ء

[۱۷۴] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۲۸۷، محولہ بالا

[۱۷۵] ایضاً ص ۲۸۸

[۱۷۶] مصحفی اور اس کے دیوان کا رامپوری نسخہ، محمد عبدالسلام خاں رامپوری، مضمون: مطبوعہ معارف، نمبر ۲، جلد ۴۰، اعظم گڑھ، اگست ۱۹۳۷ء

[۱۷۷] دیوان مصحفی، مرتبہ و منتخبہ اسیر لکھنوی و امیر مینائی، مطبوعہ خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ، ۱۹۹۰ء

[۱۷۸] تذکرہ ہندی، ص ۱۷۹، محولہ بالا

[۱۷۹] ایضاً ص ۸۱

[۱۸۰] عقد ثریا، ص ۵۳، محولہ بالا

[۱۸۱] ریاض الفصحاء، مصحفی، ص ۳۴۰، محولہ بالا

[۱۸۲] اندازے، فراق گورکھپوری، ص ۴۰، ادارہ فروغ اردو لاہور ۱۹۵۶ء

[۱۸۳] تنقیدی حاشیے، مجنوں گورکھپوری، ص ۱۸۵، ادارہ اشاعتِ اردو، حیدرآباد دکن ۱۹۴۵ء

[۱۸۴] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ص ۳۱۲، آزاد بک ڈپو۔ لاہور (بار دہم) سن ندارد

[۱۸۵] گل رعنا، سید عبدالحی، ص ۲۲۴، دارالمصنفین، اعظم گڑھ ۱۳۷۰ھ

[۱۸۶] شعر الہند حصہ اول، عبدالسلام ندوی، ص ۱۰۳، دارالمصنفین اعظم گڑھ ۱۹۴۹ء

[۱۸۷] دلی کا دبستانِ شاعری، نورالحسن ہاشمی، ص ۲۳۸، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۶ء

[۱۸۸] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۴۳۶، ادارہ یادگارِ غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۱۸۹] کلیاتِ مصحفی، دیوان ششم، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن نقوی، ص ۲۸۔۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۱۹۰] مجموعہ نغز، جلد دوم، قدرت اللہ قاسم، ص ۱۴۳، دہلی ۱۹۷۳ء

[۱۹۱] ایضاً، ص ۲۹۷

[۱۹۲] اس بحث کے لیے دیکھیے: تاریخ ادب اردو، جلد دوم ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۳۶۱-۳۶۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۱۹۳] تاریخِ ادب اردو جلد دوم، ڈاکٹر جالبی ص ۶۲۶-۶۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع دوم، ۱۹۸۷ء

[۱۹۴] تاریخِ ادب اردو جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۲۴۱-۲۴۶، طبع چہارم، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۵ء

[۱۹۵] مثنوی بحر المحبت مرتبہ عبدالماجد دریابادی طبع ثانی مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۳۴۶ھ میں اشعار کی تعداد (۳۵۹) ہے جب کہ ''کلیاتِ مصحفی'' حصہ دوم دیوان پنجم مرتبہ نورالحسن نقوی مطبوعہ مجلسِ اشاعت ادب دہلی ۱۹۶۹ء میں تعدادِ اشعار (۳۵۴) ہے اور کلیاتِ مصحفی دیوان پنجم مرتبہ نورالحسن نقوی مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۳ء میں تعدادِ اشعار (۳۶۱) ہے۔ میں نے یہی دیوان پنجم استعمال کیا ہے۔ (ج۔ج)

[۱۹۶] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۶۳۸، و ص ۸۴۱ مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۸۷ء

[۱۹۷] ماہنامہ نگار پاکستان، مصحفی نمبر۔ مرتبہ نیاز فتح پوری، دیکھیے مضمون ''مصحفی کی غیر مطبوعہ مثنویاں'' از عبدالباری آسی، ص ۸۲-۸۶، کراچی ۱۹۶۴ء

[۱۹۸] ایضاً ص ۹۴-۹۷

[۱۹۹] کلیات مصحفی، دیوان نہم، (قصائد) مرتبہ نورالحسن نقوی، (طبع سوم) مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۹ء

[۲۰۰] اس نسخے کے تعارف کے لیے دیکھیے ''دیوانِ قصائد مصحفی'' (مضمون) از نثار احمد فاروقی، مطبوعہ ''دراسات'' ص ۸۳-۱۰۸، مکتبۂ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۷۸ء

[۲۰۱] دیکھیے کلیاتِ مصحفی، ذخیرۂ کیفی پنجاب یونیورسٹی لائبریری۔ لاہور

[۲۰۲] قصائدِ مصحفی، از تبسم کاشمیری، مطبوعہ ''صحیفہ'' جنوری ۱۹۷۰ء، شمارہ (۵۰)۔ لاہور

[۲۰۳] شعر الہند، عبدالسلام ندوی، (جلد دوم) ص ۱۲۲، اعظم گڑھ ۱۹۵۴ء

[۲۰۴] ذخیرۂ کیفی مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لاہور کے مخطوطے ''دیوانِ قصائد'' ص ۳۸۹، میں یہ قصیدہ ''در مدح شاداب علی خان'' ہے جب کہ نسخۂ امروہہ اور مطبوعہ دیوانِ نہم کلیاتِ مصحفی مطبوعہ، مجلس ترقی ادب لاہور میں اس کا عنوان ''جواب قصیدۂ انشااللہ'' دیا گیا ہے حالانکہ گریز میں یہ شعر ممدوح کی طرف اشارہ کر رہا ہے:

یعنی شاداب علی خان سخاوت پیشہ
جس کی بخشش سے گیا معدن کا دَم، دَم میں الٹ

(ج۔ج)

[۲۰۵] تذکرۂ ہندی، مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۱۰۱، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد (دکن) ۱۹۳۳ء

چھٹا باب

سعادت یار خاں رنگین

(حیات و حالات، سیرت و شخصیت، تصانیف، مطالعۂ شاعری، ریختی کی ایجاد۔
مثنویات: مثنوی دلپذیر وغیرہ۔ نثری تصانیف: اخبار رنگیں، تجربۂ رنگین، مجالس رنگین، امتحانِ رنگین)

کوہِ جودی کے دامن میں اوزات نامی گاؤں میں پیدا ہونے والے پانچ سالہ بچے کو، نادر شاہ کی فوج کا ایک ازبک سپاہی، ماں کی گود سے چھین کر لے گیا[۱] اور اپنے بھائی خرونجی بیگ کو دے گیا۔ نادر شاہ کی وفات کے بعد جب تختِ سلطنت کے لیے جنگ ہوئی تو خرونجی بیگ مارا گیا اور وہ بچہ قزلباشوں کے چنگل سے نکل کر خرونجی بیگ کے ایک دوست کے ہاں آ گیا جس نے کچھ دن بعد اسے محمد نظر بیگ جمع دار کے سپاہی حسن بیگ کے حوالے کر دیا[۲] دشتِ لوط کو پار کرتے ہوئے حسن بیگ کے تمام جانور مر گئے اور اس نے اس بچے کو اوزار نامی ازبک سپاہی کے سپرد کر دیا اور اس طرح یہ بچہ محمد نظر بیگ اور بالتی بیگ کے ساتھ ملتان آ گیا[۳] احمد شاہ ابدالی کو شکست دینے پر جب بادشاہ دہلی احمد شاہ نے نواب معین الملک کو لاہور کا حاکم مقرر کیا[۴] تو محمد نظر بیگ اور بالتی بیگ ملتان سے اس کی خدمت میں حاضر ہوئے اور تین لڑکے نذر کیے۔ ان لڑکوں میں ذاکر نامی لڑکا بھی تھا جس کی نشان دہی پر حاکم لاہور نے تو اور لڑکے اپنی تحویل میں لے لیے اور سب کے نام بدل کر ان کی تعلیم و فوجی تربیت کے لیے معلم مقرر کر دیے۔ 'طہماس نامہ' میں لکھا ہے کہ ''نواب صاحب نامہائے ہر طفل تبدیلی نمودہ دیگر از زبانِ مبارک موسوم ساختند۔ چنانچہ نام بندہ کہ ''ذاکر'' بود، ترا بدل کردہ بہ ''تیمور'' می خواندند'[۵] ۱۷۵۳ء میں نواب معین الملک اچانک وفات پا گئے[۶] اور تیمور (ذاکر) ان کی بیوہ مغلانی بیگم کی تحویل میں آ گیا۔ کچھ عرصے بعد جب احمد شاہ ابدالی کا بیٹا تیمور شاہ حاکم لاہور مقرر ہوا تو نام کی مماثلت کے باعث تیمور کا نام بدل کر طہماس رکھ دیا گیا اور اس کی وفاداری و قابلیت کے پیشِ نظر اسے خان کا خطاب دیا۔ ''ارشاد کردند کہ از امروز طہماس خاں خطاب تو مقرر ساختند'[۷] اس کے بعد سے وہ طہماس خاں ہی کے نام سے معروف ہوا۔ مغلانی بیگم نے موتی نامی اپنی ملازمۂ خاص سے اس کا نکاح کر دیا[۸]۔ اور وفاداری و خدمات سے خوش ہو کر اسے آزاد کر دیا۔ یہی طہماس خاں سعادت یار خاں رنگین کا باپ ہے۔ کچھ دن بعد جب مغلانی بیگم نے شہباز نامی خواجہ سرا سے نکاح کیا اور طہماس خاں نے مخالفت کی تو اسے قید کر دیا۔ طہماس خاں قید سے فرار ہو کر تلاشِ معاش میں سرہند آ گیا[۹] اور یہیں ۱۱۷۰ھ میں سعادت یار خان پیدا ہوا۔ کچھ عرصے بعد طہماس خاں شاہجہاں آباد چلا آیا[۱۰] یہاں مختلف جنگوں میں بہادری کے صلے میں نجف خاں (م ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء) نے اسے پالکی نشین امراء کے زمرہ میں شمار کر کے ''محکم الدولہ اعتقاد جنگ'' کا خطاب دیا[۱۱]۔ اسی زمانے میں طہماس خاں نے محلہ بلی ماران میں ایک حویلی خریدی اور بیرونِ شہر رستہ نبی صاحب میں زمین خرید کر ایک باغ لگوایا اور باقی بچوں کی شادیوں

سے فراغت پائی[۱۲] نجف خاں کی وفات کے بعد طہماس خان شاہ عالم ثانی کی فوج میں منصب دار کی حیثیت سے شامل ہوگیا اور یہیں دہلی میں ۱۲۱۷ھ/۱۸۰۲ء میں وفات پائی اور اپنے پیر و مرشد شاہ اودانی کی خانقاہ میں دفن ہوئے[۱۳] ''مجموعہ رنگین'' میں رنگین نے اپنے والد کی یہی تاریخ وفات دی ہے[۱۴] اس خاندانی پسِ منظر نے رنگین کی سیرت و شخصیت پر گہرے اثرات مرتب کیے۔

رنگین کا سالِ پیدائش ۱۱۷۰ھ درج ذیل شواہد کی روشنی میں شبہ سے بالاتر ہے:

(۱) طہماس نامہ میں سرہند جانے کے سلسلے میں لکھا ہے کہ ''بارے ہر نوع از کسے قرض وام گرفتہ در چند روز داخلِ سرہند شدم۔ در بیست و چہار روز ایں مشکل آسان گردید واز قدرت الٰہی احمد شاہ درانی در ہماں ایام بقندھار رفت..... بہر حال بعد از داخل شدن سرہند در عرصۂ یک ماہ از فضلِ خدائے تعالیٰ یک فرزند بساعتِ سعید تولد شد کہ نام او را سعادت یار خان نہادم''[۱۵] تاریخوں میں آیا ہے کہ احمد شاہ درانی ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ء میں حملہ آور ہوا اور پھر واپس قندھار چلا گیا۔ ۱۱۷۰ھ ہی میں وہ قندھار میں تھا[۱۶] رنگین کے والد طہماس خاں کے بیان کے مطابق رنگین اسی سال ۱۱۷۰ھ ۱۷۵۷ء میں سرہند میں پیدا ہوئے۔

(۲) خود رنگین نے اپنے دیوانِ ریختہ کے مقدمہ میں لکھا ہے کہ ''بندہ در سنِ یک ہزار و یک صد و ہفتاد (۱۱۷۰ھ) در سر ہند تولد گردید''[۱۷]

(۳) مثنوی داستانِ رنگین میں اپنی عمر کے بارے میں لکھا ہے:

ان دنوں میرا چھہتر واں ہے سال — کر لے میری عمر کا اس سے شمار
مصرع آخر میں ہجری کر شمار — ''داستانِ رنگیں نام اس کا ہے یار''[۱۸]

آخری مصرع سے ۱۲۴۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گویا اس سال رنگین کا چھہترواں سال چل رہا تھا۔ اس حساب سے اگر ۱۱۷۰ھ میں ۷۵ جوڑ دیے جائیں تو ۱۲۴۵ھ بنتے ہیں۔ اس سے بھی ۱۱۷۰ھ تاریخ ولادت کی تصدیق ہوتی ہے۔

(۴) اسی طرح فرس نامۂ رنگین میں ایک شعر ملتا ہے:

کچھ اوپر تھا مرا چالیس سے سن — کہا تھا میں نے اس نسخے کو جس دن

''فرس نامہ'' کا سالِ تصنیف ۱۲۱۰ھ ہے جو اس شعر میں دیا ہے۔

اگر پوچھے کہ ہجری تھی کے برس — تو کہہ تھی اک ہزار اور دو سو اور دس

اس حساب سے اگر ۱۲۱۰ھ میں سے (۴۰) کم کیے جائیں تو اس سے بھی ۱۱۷۰ھ کی تصدیق ہو جاتی ہے۔

سالِ ولادت کے تعین کے بعد اب رنگین کے سالِ وفات پر آتے ہیں۔ رنگین کا سالِ وفات جو تذکروں میں ملتا ہے، ۱۲۵۱ھ ہے۔ بزمِ سخن میں لکھا ہے کہ ''ہشتاد سالہ در ۱۲۵۱ھ راہِ عدم پیمود''[۱۹] ۱۲۴۹ھ میں وہ باندہ میں تھے اور نواب باندہ کے ہاں چابک سواروں میں ملازم تھے۔ جس کا ایک ثبوت ''تذکرہ شعرا'' کے ان الفاظ سے بھی ملتا ہے: ''دریں عہد نا قدرداں وآوانِ نا پرساں بہ چابک سواری ملازم نواب باندہ است''[۲۰] یہیں باندہ میں رنگین نے ۱۲۴۹ھ میں اپنی تصانیف کی نقلیں تیار کیں جو انڈیا آفس لائبریری میں محفوظ ہیں اور جن کو ہم نے اس مطالعۂ رنگین میں استعمال کیا ہے۔ ۱۲۴۹ھ۔ ۱۲۵۰ھ میں وہ باندہ سے دلّی آ گئے۔ ''دیوانِ ریختہ'' کے دیباچے میں رنگین نے لکھا ہے کہ ''از ایام بے ہوشی تا امروز کہ ۱۲۵۰ یک ہزار و دوصد و پنجاہ ہجری است و سن بہ ہشتاد رسیدہ در شاہجہاں آباد اوقات بسر

بردہ"[۲۱] اس سے بھی اس امر کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ ۱۲۵۰ھ میں رنگین دلّی میں تھے۔ "حدیقہ رنگین" (دیوانِ فارسی) میں خود رنگین کا کہا ہوا قطعہ ملتا ہے جس میں انھوں نے نہ صرف اپنا سالِ ولادت بلکہ سالِ وفات بھی دیا ہے اور لکھا ہے کہ:

گفتہ تاریخ ہیچ کس نہ چنیں — تو یقیں دان و نظم کن رنگیں
بہ ہزار و دو صد، یک و پنجاہ — گرودت کشتیِ حیات تباہ

"طبقات الشعرائے ہند" میں لکھا ہے کہ "یہ بات نادرات سے ہے کہ جس سال وہ مرا اس سال میں اس نے سب لوگوں سے بیان کیا کہ اس سال میں مروں گا۔ لوگوں نے پوچھا کہ آپ کو کیوں کر معلوم ہوا کہا کہ مدت ہوئے تاریخ میری وفات کی میری زبان پر آپ ہی نکل آئی تھی اور وہ سال یہی ہے اور کہا میرے استاد حاتم کو بھی یہی پیش آیا تھا یعنی اس کو بھی آپ ہی آپ معلوم ہو گیا تھا اور پھر اسی سال میں مر گیا"[۲۲] سخن شعرا میں بھی یہی لکھا ہے کہ "ماہ جمادی الثانی میں ۱۲۵۱ھ میں اسّی برس کی عمر میں انتقال کیا"[۲۳] ان شواہد کی روشنی میں وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ رنگین نے ۱۲۵۱ھ میں شاہجہاں آباد میں وفات پائی۔

(۲)

سعادت یار خاں، رنگین تخلص ۱۱۷۰ھ/ ۱۷۵۷ھ میں سر ہند میں پیدا ہوئے اور ۱۲۵۱ھ/ ۱۸۳۵ء میں دہلی میں وفات پائی۔ محکم الدولہ اعتقاد جنگ طہماس خاں (م ۱۲۱۷ھ/۱۸۰۳ء) کے بیٹے تھے۔ رنگین اپنے والد کے ساتھ بچپن ہی میں دہلی آ گئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ مجموعۂ تصانیف: "نورتن" کے قطعۂ تاریخ کے ایک شعر میں اپنے اور اپنے والد کے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے:

زسرہند من، والد از روم بود — کنوں شہرِ دہلی ست مارا وطن

رنگین کا بچپن اور جوانی دلّی میں گزرے، باپ نے اپنے بچوں، خاص طور پر پہلے دو بچوں، اللہ یار خاں اور سعادت یار خاں کی تعلیم و تربیت پر بہت توجہ دی۔ طہماس خاں خود بھی شاعر اور صاحبِ تصنیف (طہماس نامہ) تھے۔ اپنے بچوں کو ترکی زبان سکھانے کے لیے ایک "قاعدہ" بھی تالیف کیا تھا۔ "تجربۂ رنگین" میں لکھا ہے کہ "باپ میرا.... ہر ہر قسم کی دونوں (اللہ یار خان اور سعادت یار خاں) کی تعلیم کرتا تھا"[۲۴] اور پانچ وقت کی نماز بھی اپنے بیٹوں کے ساتھ پڑھتا تھا"[۲۵] باپ نے صرف زبان اور علوم متداولہ کی تعلیم ہی کی طرف توجہ نہیں دی بلکہ بیٹوں کو فوجی تربیت بھی دی۔ اللہ یار خاں اور سعادت یار خاں دونوں کو جنگ کے وقت لشکر میں ساتھ لے گیا اور شمشیر و بندوق اور سپاہ گری کے ہنروں کی زبانی تعلیم بھی دی[۲۶]

طہماس خاں کی پہلی بیوی سے چار بیٹے تھے۔ اللہ یار خاں، سعادت یار خان، محمد یار خان، خدا یار خاں اور تین بیٹیاں تھیں۔ دوسری بیوی سے دو بیٹے تھے۔ حق وردی خاں اور شہباز بیگ۔ شہباز بیگ کے علاوہ سب بچوں کا ذکر "طہماس نامہ" میں آیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شہباز خاں "طہماس نامہ" کی تصنیف کے بعد پیدا ہوا۔

پرگنہ باول میں طہماس خاں کی جاگیر تھی۔ "مجلس رنگین" میں لکھا ہے کہ "در پرگنہ باول کہ مع ہشتاد و چار دہ

درجا گیر قبلہ گاہ صاحب بود، وارد بودم" [۲۷]

سعادت یار خاں رنگین سپاہی پیشہ تھے۔ ۱۲۰۲ھ میں رنگین اسمٰعیل خان کی فوج میں شامل ہو کر مرہٹوں کے خلاف "جنگ پاٹن" میں شریک ہوئے تھے جس میں نہ صرف ان کے رسالے کو بہت نقصان پہنچا تھا بلکہ اسمٰعیل خاں کو بھی بری طرح شکست ہوئی تھی۔ شکست کے بعد رنگین ملازمت چھوڑ کر بھرت پور آ گئے اور دو برس تک وہاں رہے۔ وہاں سے آب و دانہ اٹھا تو ۱۲۰۵ھ میں شہزادہ سلیمان شکوہ کے ہمراہ لکھنؤ آ گئے اور آٹھ نو سال ان کے ساتھ فراغت و آسودگی سے گزارے۔ ۱۲۱۲ھ میں جب آصف الدولہ کا انتقال ہوا تو وہ لکھنؤ چھوڑ کر مرشد آباد اور وہاں سے ڈھاکا بنگال چلے آئے اور پھر وہاں سے ۱۲۱۵ھ میں گوالیار چلے گئے۔ تجربۂ رنگین میں لکھا ہے کہ "۱۲۱۵ھ میں یہ عاصی گوالیار میں کھنڈو جی مرہٹے کے پاس تھا"۔ اور کھنڈو جی کی طرف سے کروڑ روپے کے ملک صاحب دستخط و مختار مستاجر تھا [۲۸] چھ برس بعد وہاں سے ان کا جی اُچاٹ ہو گیا اور اسے چھوڑ کر گھومتے پھرتے دلّی واپس آ گئے۔ "جنگ نامہ" انھوں نے باندہ میں لکھا جب وہ نواب ذوالفقار علی کے ملازم تھے۔ اس وقت انھیں گوالیار چھوڑے تقریباً تیس برس ہو چکے تھے اور ان کی عمر ۷۵ سال ہو چکی تھی۔ "جنگ نامہ" کے ایک شعر میں اس کا اظہار کیا ہے:

ہوا ہے پچھتر کے یہ سن میں نظم　　کیا ہے اسے پندرہ دن میں نظم [۲۹]

تجربۂ رنگین میں لکھا ہے کہ "۱۲۴۸ھ میں بندہ بندیل کھنڈ کے باندہ میں نواب..... ذوالفقار علی کے حضور میں حاضر ہے..." [۳۰] ۱۲۴۹۔۱۲۵۰ھ میں کسی وقت وہ دہلی واپس آ گئے اور یہیں ۱۲۵۱ھ میں اللہ کو پیارے ہو گئے۔

رنگین نے ۱۱۸۵ھ میں، جب وہ پندرہ سال کے تھے، شاعری کا آغاز کیا اور اس وقت کے سب سے بڑے استاد شاہ حاتم کی شاگردی اختیار کی۔ دیوانِ ریختہ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ "در ۱۱۸۵ھ.. یعنی در سن پانزدہ سالگی بندہ راشوقِ اشعار ہندی غالب آمدہ، طالب ایں فن شدہ بود چنانچہ بخدمت حضرت شاہ حاتم شاہ صاحب حاضر می گردید و بقدر حوصلہ خوشہ می چید" [۳۱] "حدیقۂ رنگین" کے آخر میں "نورتن رنگین" کی تاریخ لکھتے ہوئے کہا

ز دل از سنِ پانزدہ سالگی　　سوئے شعر شد رغبت طبع من

رنگین نے یہ بھی لکھا ہے کہ انھیں شاعری کا شوق نواب غلام قادر روہیلہ کی صحبت میں ہوا جو خود بھی اردو میں شاعری کرتے اور فرخ تخلص فرماتے تھے۔ رنگین نے یہ بھی بتایا ہے کہ لڑکپن میں وہ ان کے "دستار بدل" بھائی بن گئے تھے [۳۲] "مجالس رنگین" کی پہلی مجلس میں بھی لکھا ہے کہ "شاہ حاتم صاحب کہ حاتم تخلص می فرمودند در شعر استادِ بندہ بودند" [۳۳] شاہ حاتم کی وفات کے بعد ان کے ایک شاگرد محمد امان نثار سے مشورۂ سخن کرنے لگے۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ "بعد رحلتِ آں مرحوم (شاہ حاتم) بہ میاں محمد امان نثار کہ شاگرد رشید شاہ حاتم مغفوراست توسّل جستہ" [۳۴] لکھنؤ آ کر رنگین نے اپنا دیوان غلام ہمدانی مصحفی کو دکھایا۔ اس کا ذکر مصحفی نے تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں کیا ہے اور لکھا ہے، "دیوانِ خود را از اول تا آخر بہ نظر مؤلف درآوردہ۔ کلامش بسیار کم اصلاح برآمدہ" [۳۵] اور ایک قصیدے میں بھی مصحفی نے اس طرف اشارہ کیا ہے:

وہی ہوں میں جسے رنگیں نے اپنا سب دیواں　　دکھا کے باتمامی کیا ہے رفعِ فتور

اور جب رنگین نے اپنی مثنوی "مہ جبین و نازنین" لکھی تو اسے بھی مصحفی کو پڑھ کر سنایا۔ اس کا ذکر خود رنگین نے اس مثنوی کے اشعار میں کیا ہے:

ہیں میاں مصحفی بڑے استاد　　　　شعر ہوتے ہیں ان کے سب بے داد
سن چکے جب وہ مثنوی ساری　　　　نظم اس کی انھیں لگی پیاری

رنگین نے مصحفی سے استفادہ ضرور کیا لیکن باقاعدہ شاگردی اختیار نہیں کی۔ دیوانِ ریختہ کے دیباچے میں اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''اما حضرت صاحب موصوف (شاہ حاتم) در چندے رختِ سفر بربستند و برحمتِ حق پیوستند۔ چوں ایں حالت رو داد و باز اتفاق اصلاح از کسے نہ افتاد''، اور اعتراف کیا ہے کہ ''مگر ایں خوشہ چین در مجالس سخن ورانِ باریک بیں بہر نوع رسیدہ، خود را تراشیدہ بقول حضرت سعدی شیرازی: تمتع زہر گوشہ یافتم + زہر خرمنے خوشہ یافتم'' [۳۶] رنگین کھلے دل کے انسان تھے اگر وہ باقاعدہ کسی کی شاگردی اختیار کرتے تو اس کا اظہار و اعتراف بھی ضرور کرتے جیسا کہ حاتم کے سلسلے میں انھوں نے نثر و نظم میں بار بار کیا ہے:

شیشۂ دل میں مرے معمور ہے حاتم کا فیض　　　　کیوں سخن میرا نہ چمکے نور ہے حاتم کا فیض

مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے بھی یہی بتایا ہے کہ ''جب شاہ موصوف (شاہ حاتم) نے وفات پائی۔ پھر کسی سے اصلاح شعر کا اتفاق نہ ہوا اور ہمیشہ اپنے زورِ طبع کے اعتماد پر آپ اپنے سخن میں حک و اصلاح کی۔ یہ بات اس کی تراکیبِ سخن سے ظاہر اور اس کی بندشِ الفاظ سے باہر ہے'' [۳۷]

رنگین نے امیرانہ ٹھاٹ باٹ کے ماحول میں پرورش پائی۔ طبقۂ خواص سے تعلق ہونے کے باعث تہذیب و معاشرت کے دروازے ان کے سامنے کھلے تھے۔ باپ کی طرح سپاہ گری ان کا پیشہ تھا۔ بہترین گھوڑ سوار تھے۔ فنِ سپہ گری میں مہارت رکھتے تھے۔ آلاتِ حرب سے پوری طرح واقف تھے۔ ''تجربۂ رنگین'' نثر میں اسی موضوع پر لکھی گئی ہے۔ ''عیب و صوابِ اسپ سے بھی خوب آگاہ'' [۳۸] تھے۔ انشا نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''در شیوۂ آشنا پرستی و صفتِ شجاعت و سواری اسپ و دیگر مراتب عمل سپاہی نعم البدل است'' [۳۹] ''خوش فکر و خوش مزاج'' تھے [۴۰] قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ''جوانے ست رعنا'' رند مشرب، صاحب مروت، پاکیزہ مذہب، نہایت خلیق و یار باش، بغایت خوش اختلاط و نیک معاش'' [۴۱] نواب اعظم الدولہ سرورؔ نے لکھا ہے کہ رنگین ''جوانے عشق مشرب، شخصِ بامروت، در فنِ سپاہ گری بسیار ماہر، یار باش متواضع، سخنانش نمکین و دلچسپ'' [۴۲]

رنگین ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ شاعری ان کی زندگی تھی۔ عشق کا جنسی پہلو ان کا رنگ حیات تھا۔ دنیا و عاقبت کے سلسلے میں ان کا اندازِ نظر یہ تھا کہ جو کچھ ہونا یا ملنا ہے وہ اسی دنیا میں مل جائے:

حوروں کے عوض مجھے الٰہی　　　　دنیا میں تو ایک نازنیں دے
کب مجھ کو بہشت کی ہے خواہش　　　　دیتا ہے جو کچھ، سو لا یہیں دے

اس طرزِ فکر سے ان کا وہ رویہ پیدا ہوا جس سے انھوں نے اپنی زندگی کی تشکیل کی۔ یہی طرزِ فکر ان کی شاعری میں پھول بن کر کھلتا ہے اور کانٹا بن کر چبھتا ہے۔ رنگین کے ہاں جو زندگی سے مزا لینے اور لطف اٹھانے کا رویہ ملتا ہے وہ اسی طرزِ فکر کا اثر ہے۔ ''دیوانِ آمیختہ'' میں رنگین مشورہ دیتے ہیں کہ ''اول از سے کارہائے بد توبہ کن و در بندگی حق سبحانہ، مشغول باش...... و بعد آں در دنیا بہتر از سہ امر چیزے دیگر نیست: اول خوب خوردن، دویم خوب پوشیدن، سیوم صحبت با نازنینان داشتن'' [۴۳] رنگین کا یہی طرزِ فکر سنجیدگی و شائستگی کا روپ دھار کر ''دیوانِ ریختہ'' میں رنگ بھرتا ہے اور یہی رویہ ''دیوانِ انگیختہ'' کی صورت میں ''ریختی'' کے روپ میں سامنے آتا ہے۔ ''عجائب رنگین'' اور ''غرائب رنگین''، رنگین

کی دو مثنویاں ہیں۔ یہاں بھی وہی دو متضاد دھارے ساتھ ساتھ بہتے ہیں۔ ''عجائب'' میں کسبیوں کی حکایات ہیں اور ''غرائب'' میں تصوف و اخلاق سے متعلق حکایات ہیں اور دلچسپ بات یہ ہے کہ دونوں مثنویوں میں اشعار کی تعداد بھی یکساں ہے گویا رنگین بیک وقت دونوں کو یکساں اہمیت دیتے ہیں۔ ریختی و ہزل رنگین کی شاعری کا ایک رخ ہے اور دیوان ریختہ، ان کی مثنویاں خصوصاً مثنوی ''دلپذیر'' اور ان کی نثری تصانیف، مجالس رنگین اور اخبار رنگین وغیرہ ان کے تخلیقی اور فکری عمل کا دوسرا رخ ہے اور یہی وہ رخ ہے جو ادب کے نقاد و مورخ کو دعوت نظارہ دیتا ہے۔

رنگین قادر الکلام اور پُر گو شاعر تھے۔ انھیں فنِ شعر پر پورا عبور حاصل اور اپنی مشاقی پر بڑا ناز تھا۔ ''امتحانِ رنگین'' میں لکھا ہے کہ اصنافِ سخن کی تعداد (۲۷) ہے اور سب کے طرز بھی جدا جدا ہیں۔ کوئی شاعر ایسا نہیں ہے جس نے ستائیس کی ستائیس اصناف کو، مختلف طرزوں کے ساتھ استعمال کیا ہو۔ رنگین نے بتایا ہے کہ انھوں نے کسی مثنوی میں اہلی شیرازی کے طرز میں تجنیس قافیہ کا اہتمام کیا ہے۔ کسی مثنوی میں میر حسن کی طرز میں ''سحر البیان'' کا جواب لکھا ہے۔ کسی مثنوی میں مولانا روم کے انداز میں حکایات کے ذریعے روحِ تصوف کو اجاگر کیا ہے۔ کہیں عشق کو موضوع بنا کر عشقیہ مثنوی کا انداز اختیار کیا ہے، کہیں مولانا جامی کے طرز کو اپنایا ہے اور کامیابی سے نبھایا ہے۔ اس طرح رنگین نے ان تمام طرزوں اور اسالیب کو برت کر دکھایا ہے جن میں فارسی و اردو میں بلند پایہ مثنویاں لکھی گئی تھیں۔ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انھیں فن شاعری اور اسلوبِ شاعری پر کتنی قدرت حاصل تھی اور اسی لیے وہ افتخار کے ساتھ خود کو شاعری کا علامہ سمجھتے تھے۔

رنگین جب فیض آباد میں تھے تو کسی نے ایک محفل میں جس میں نواب آغا تقی خاں، نواب نصیر خاں، نواب مرزا اجو، میر خلیق اور مرزا سبقت وغیرہ موجود تھے، یہ سوال اٹھایا کہ فی زمانہ سب سے بڑا شاعر کون ہے؟ جتنے منھ اتنی باتیں۔ مختلف لوگوں نے مختلف شاعروں کا نام لیا لیکن کسی نے رنگین کا نام نہیں لیا۔ اس پر انھیں جوش آ گیا اور کہنے لگے شاعروں کی چار قسمیں ہوتی ہیں۔ ایک ''شاعر''، دوسرا ''استاد''، تیسرا ''ملک الشعرا'' اور چوتھا ''علامہ''۔ شاعر وہ ہے جو موزوں طبع ہو اور شعر کہتا ہو۔ استاد وہ ہے جو خود صاحبِ طرز ہو۔ ملک الشعرا وہ ہے جو مختلف طرزوں پر حاوی ہو اور علامہ وہ ہے جو خود نئی طرز ایجاد کرے اور واضح کیا کہ وہ ''علامہ'' ہیں اور اس لیے بھی کہ انھوں نے نہ صرف (۲۷) اصناف سخن میں کثیر تعداد میں شعر کہے ہیں بلکہ سترہ (۱۷) زبانوں میں بھی شعر کہے ہیں جو کسی دوسرے شاعر نے نہیں کہے۔ مولانا جامی نے سات بحروں میں مثنویاں لکھی ہیں۔ رنگین نے مثنوی میں گیارہ بحریں استعمال کی ہیں۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ان کا یہ دعویٰ اپنی جگہ صحیح ہے لیکن یہ عمل ان کی شاعری کے لیے نقصان دہ ہوا کہ وہ کسی ایک طرز میں دوسروں سے الگ، ممتاز و منفرد راستہ نہ بنا سکے۔ مختلف بحروں میں شعر کہنا، ساری اصناف سخن کو استعمال کرنا، متعدد زبانوں میں شعر کہنا ایک قابل قدر استادانہ بات ہے لیکن بڑا شاعر وہ ہے جو کسی صنف میں، اس صنف کی روایت کو جذب کر کے، اپنا رنگِ سخن پیدا کرے جو منفرد بھی ہو اور جو اس زبان کی شاعری کو ایک ایسا نیا رنگ بھی دے۔ جو سب سابق و موجود رنگوں سے جدا ہو۔ رنگین ''علامہ'' ہونے کا یقیناً دعویٰ کر سکتے ہیں، اپنی مشاقی، قادر الکلامی و زود گوئی پر فخر کر سکتے ہیں لیکن میر، سودا، درد، یا میر حسن کی طرح انفرادیت کا دعویٰ نہیں کر سکتے۔

رنگین کو شعر کی بڑی پرکھ تھی۔ موزوں لفظوں کو استعمال کرنے کا سلیقہ بھی تھا۔ خیال یا احساس کی مناسبت سے صحیح لفظ تلاش کرنے اور برتنے کا شعور بھی تھا۔ وہ کھلے دل کے صاف گو انسان تھے۔ اس لیے محفل میں کھلے بندوں

اپنے خیالات کا اظہار بھی کر دیتے تھے۔ تکیہ شاہ تسلیم میں ان کے استاد شاہ حاتم نے محمد امان نثار، اکبر علی اکبر، لالہ مکند رائے فارغ، غلام علی شاہ غلامی، مرزا عظیم بیگ عظیم کی موجودگی میں کہا کہ رات خواب، میں نے ایک شعر کہا تھا جو یاد رہ گیا:

رات ہم ہجر کی دولت سے مزا لوٹا ہے ۔۔۔ سر کو پٹکا ہے کبھو سینہ کبھو کوٹا ہے

رنگین نے لکھا ہے کہ ''چونکہ عالم جوانی تھا۔ مزاج میں چالاکی بہت اور شعور کم تھا۔ بے تکلف گستاخانہ عرض کیا کہ اگر مصرع ثانی اس طرح ارشاد فرمایا جائے تو بہتر ہے:

ہم نے شب ہجر کی دولت سے مزا لوٹا ہے ۔۔۔ سر کو پٹکا ہے کبھو سینہ کبھو کوٹا ہے

یہ سن کر استاد نے ہاتھ پکڑ کر اپنے سر اور سینے پر رکھا اور فرمایا کہ انشاءاللہ تعالیٰ چندے مشق کے بعد، یہ بہت ترقی کرے گا اور کہا کہ وہ اپنے دیوان میں اس شعر کو اسی طرح درج کریں گے [۴۴] مرزا اسبحان قلی بیگ نے کہا کہ شاہ نصیر اردو میں دقیق، مشکل و تہ دار شعر کہتے ہیں۔ رنگین نے کہا کہ اس کام میں بیدلؔ یگانہ روزگار ہیں۔ مرزا اسبحان قلی بیگ نے کہا کہ میں ان کا ایک مطلع پڑھتا ہوں اگر اس میں کوئی قباحت ہو تو بتایئے۔ رنگین نے کہا کہ وہ میرے مشفق ہیں اور ان کی مشق بھی ایسی ہے کہ کلام میں کہیں انگلی رکھنے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ ان سے میرے بہت مراسم ہیں۔ کہیں کوئی ایسی بات نہ ہو جائے جو ناگوار گزرے، مرزا اسبحان بیگ نے اصرار کیا تو رنگین خاموش ہو گئے۔ انھوں نے مطلع پڑھا۔

چرائی چادر مہتاب شب مے کش نے جیحوں پر ۔۔۔ کٹورا صبح دوڑانے لگا خورشید گردوں پر

شعر سنا تو رنگین بولے کہ یہ مطلع مطلع آفتاب سے بہتر ہے لیکن مجھے ذرا سا تامل یہ ہے کہ چادر مہتاب مے کش نے کس صورت سے جیحوں پر چرائی۔ اگر مے کش کی جگہ لفظ 'ابر' ہوتا یعنی بادل، تو خوب ہوتا۔ کسی نے یہ بات شاہ نصیر تک پہنچائی۔ کچھ دن ناراض رہے لیکن بعد میں لفظ ''بادل'' کو پسند کیا اور اپنے دیوان میں اسی طرح درج کر دیا[۴۵]

رنگین میں بدیہہ گوئی بھی کمال درجے کی تھی۔ رنگین کے شاگرد میر سید محمد غمگین کے بیٹے کی شادی میں خود غمگین نے میاں جرأت کا یہ شعر پڑھا:

چپکے چپکے روتے ہیں منہ پر دوپٹہ تان کر ۔۔۔ گھر جو یاد آیا کسی کا اپنے گھر میں آن کر

غمگین نے اپنے استاد رنگین سے اس کے بدیہہ جواب کی فرمائش کی۔ رنگین نے فی الفور مطلع و حسن مطلع پڑھا اور بعد میں غزل کو پورا کر دیا[۴۶]

رنگین یار باش، خوش اختلاط اور متواضع انسان تھے۔ ان کے دوستوں کا حلقہ بہت وسیع تھا اور زندگی بھر کسی سے معرکہ یا مناقشہ نہیں ہوا۔ انشاؔ سے بھی ان کے گہرے مراسم تھے۔ نواب الٰہی بخش معروف سے بھی محبت و دوستی کا گہرا رشتہ تھا۔ معروفؔ شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ رنگین نے اپنی تصانیف میں کئی جگہ ان کا ذکر کیا ہے۔ ''امتحان رنگین'' میں ایک قطعہ بھی معروفؔ کے طرز میں لکھا ہے۔ ''اخبار رنگین'' کی ایک روایت میں بھی معروف کا ذکر آیا ہے ''مخمس رنگیں'' میں بھی معروف کے نام ایک منظوم خط لکھا ہے جس میں فرنگی عورت کی وعدہ خلافی کا حال بیان کیا ہے۔ گویا رنگین و معروف کے درمیان ہر طرح تعلقات تھے۔ پھر یہ دوستی رنجش میں بدل گئی۔ یہ رنجش کیوں اور کیسے ہوئی[۴۷] اس کا تو پتا نہیں چلتا لیکن رنگین کی ایک سو ایک ہجویہ رباعیات (سجۂ رنگین) سے معلوم ہوتا ہے کہ انھیں معروفؔ سے یہ شکایت تھی کہ اس ''بدی'' کا آغاز معروف نے کیا ہے:

معروف ترے بول سہوں میں کس طرح | رنگیں ہوں زباں بند رکھوں میں کس طرح
جب تیری طرف سے ہو بدی کا آغاز | پھر ایک کی سو سو نہ کہوں میں کس طرح

ایک اور رباعی سے پتا چلتا ہے کہ معروف ناؔمی کے نام سے ان کے خلاف زہر افشانی کر رہے تھے:

معروف اگر میرے مقابل اڑتا | تو زیورِ نظم میں بھی کچھ نہ کچھ گھڑتا
رو کش مرے ہو سکے وہ رنگیں کیا دخل | پردے میں وہ ناؔمی کے ہے مجھ سے لڑتا

ناؔمی نواب حسام الدین حیدر کا تخلص تھا اور ناؔمی معروف کے گہرے دوست تھے۔ معروف نے ''تسبیح زمرد'' (۱۲۳۶ھ) کے عنوان سے (۱۰۱) مطلع اس اہتمام سے کہے تھے کہ ہر مطلع میں کسی نہ کسی سبزی، کا ذکر ضرور آئے۔ بھورے خاں آشفتہ کا بھی معروف کے ہاں آنا جانا تھا معلوم ہوتا ہے کہ وہ معروف سے کسی بات پر ناراض ہو گئے اور انھوں نے رنگین و معروف کے درمیان ایسی غلط فہمی پیدا کردی کہ وہ بھڑک اٹھے اور انکے ایک سو ایک مطلعوں کے جواب میں (۱۰۱) ہجو یہ رعبایاں کہیں اور ''سبحۂ رنگین'' نام رکھا۔ آشفتہ نے بھی ناؔمی اور معروف دونوں کے خلاف ہجویں لکھیں۔ قیاس کہتا ہے کہ یہ گل آشفتہ نے کھلایا تھا۔

(۳)

رنگین (متوفی ۱۲۵۱ھ/۱۸۳۵ء) نے ۱۲۴۹ھ میں قیام، باندہ کے دوران، خود اپنے قلم سے اپنی تصانیف کی نقلیں تیار کی تھیں۔ دیوانِ ریختہ (قلمی) کے دیباچے میں ان کی تعداد (۳۲) بتائی ہے جو لفظ ''لب'' کے عدد سے نکلتی ہے۔ رنگین نے لکھا ہے کہ:

''سی و دو تصنیف کل از بندہ است۔ چنانچہ بندہ قطعہ در ایں مقدمہ نوشتہ۔ قطعہ:

کہا اک شخص نے رنگیں سے آ کر | تری تصنیف کے نسخے ہیں کتنے
اشارہ لب کی جانب کر کے اوس نے | کہا اوس سے عدد ''لب'' کے ہیں جتنے

[۴۸]

گویا ۱۲۴۹ھ میں تصانیف رنگین کی تعداد ۳۲ تھی۔ اب تک، سوائے چند کے، یہ تصانیف شائع نہیں ہوئیں۔ رنگین کی فہرستِ تصانیف مرتب کرنا قدرے دشوار کام اس لیے ہے کہ وہ اپنی قوتِ ایجاد و اختراع سے نئے نئے کام کرتے رہتے ہیں مثلاً جب رنگین کے چار دیوان تیار ہو گئے تو ان کا مجموعی نام ''چہار عنصر رنگیں'' رکھ دیا۔ جب پانچواں دیوان حدیقۂ رنگیں (فارسی) تیار ہوا تو ان پانچوں کا نیا نام ''خمسہ رنگیں'' رکھ دیا۔ جب تین تصانیف اور تیار ہوئیں اور کل تعداد آٹھ ہو گئی تو اس مجموعے کا نام ''ہشت بہشتِ رنگیں'' رکھ دیا۔ کچھ عرصے بعد جب ایک اور کتاب تیار ہوئی تو نو کے اس مجموعے کا نام ''نورتن رنگین'' رکھ دیا۔ پھر ان تصانیف کے سنین اور ''نورتن رنگین'' میں شامل تصانیف میں ردوبدل کر کے مزید الجھن پیدا کردی، جس کا اندازہ ذیل کے جدول سے کیا جا سکتا ہے:

دیباچہ دیوان ریختہ مکتوبہ دہلی ۱۲۲۱ھ (بہ حوالہ حسن آرزو)	دیباچہ دیوان ریختہ مکتوبہ باندہ ۱۲۴۹	دیباچہ دیوانِ ریختہ، باندہ ۱۲۴۹ھ
۱۔دیوانِ ریختہ ۱۲۰۸ھ	۱۔دیوانِ ریختہ ۱۲۱۵ھ	۱۔دیوانِ ریختہ سال نہیں دیا
۲۔دیوانِ بیختہ ۱۲۱۲ھ	۲۔دیوانِ بیختہ آغاز ۱۲۱۶ھ، تکمیل ۱۲۲۰ھ	۲۔دیوانِ بیختہ آغاز ۱۲۱۵ھ، تکمیل ۱۲۲۰ھ
۳۔دیوان آمیختہ ۱۲۱۲ھ	۳۔دیوان آمیختہ، سال نہیں دیا،	۳۔دیوان آمیختہ سال نہیں دیا
۴۔دیوانِ انگیختہ ۱۲۱۲ھ	۴۔دیوانِ انگیختہ، سال نہیں دیا	۴۔دیوانِ انگیختہ سال نہیں دیا
۵۔مثنوی دلپذیر ۱۲۱۳ھ	۵۔حدیقہ رنگین (فارسی) آغاز ۱۲۳۰ھ	۵۔دیوان حدیقہ رنگین (فارسی) ۱۲۳۵ھ
۶۔ایجادِ رنگین ۱۲۱۵ھ	۶۔مجموعۂ رنگین، آغاز ۱۲۳۵ھ، ترتیب یافت، ۱۲۳۸ھ	۶۔مجموعۂ رنگیں ۱۲۳۵ھ
۷۔مجالس رنگیں ۱۲۱۵ھ	۷۔مجالسِ رنگین ۱۲۳۵ھ	۷۔مجالس رنگین ۱۲۳۵ھ
۸۔رنگین نامہ ۱۲۱۵ھ	۸۔اخبارِ رنگین، ۱۲۳۵ھ	۸۔اخبارِ رنگین ۱۲۳۵ھ
۹۔فرس نامہ رنگین ۱۲۲۱ھ	۹۔رنگین نامہ درجواب محمود نامہ ۱۲۳۸ھ	۹۔امتحان رنگین ۱۲۳۶ھ

یہ تبدیلیاں، جو خود مصنف نے اپنے قلم سے کی ہیں۔ ان کے صحیح یا غلط ہونے پر لمبی بحث کی ضرورت ہوگی۔ یہاں ہم ایک مثال سے اپنی بات واضح کرتے ہیں۔ رنگین نے ''دیوان ریختہ'' مکتوبہ شاہجہاں آباد ۱۲۲۱ھ میں سال تکمیل ۱۲۰۸ھ دیا ہے اور ''دیوانِ ریختہ'' مکتوبہ باندہ ۱۲۴۹ھ میں سال تکمیل ۱۲۱۵ھ دیا ہے۔ اب یہ دیکھنے کے لیے کہ ان دونوں میں کون سا سال صحیح ہے، ہم معاصر شہادتوں کو تلاش کرتے ہیں تو ہماری نظر مصحفی کے تذکرے ''تذکرۂ ہندی'' پر جاتی ہے جہاں رنگین کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''دیوانِ خود از اول تا آخر بہ نظر مؤلف در آوردہ'' [۴۹] تذکرہ ہندی کا سال تکمیل ۱۲۰۹ھ ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ نسخۂ شاہجہاں آباد مکتوبہ ۱۲۲۱ھ میں رنگین نے ''دیوانِ ریختہ' کی تکمیل کا جو سال (۱۲۰۸ھ) دیا ہے وہ درست ہے اور ۱۲۱۵ھ صریحاً نادرست ہے۔ اب ہم یہاں ان تصانیفِ رنگین کی فہرست مرتب کرتے ہیں جس کی طرف رنگین نے اپنے ''قطعہ'' میں اشارہ کیا ہے۔

(۱) ''دیوانِ ریختہ' (اردو دیوان) جس میں دیباچہ کے بعد قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، سلام اور غزلیں (تقریباً ۲۶۰) شامل ہیں اور آخر میں رباعیات، فردیات، قطعات، ترجیع بند، واسوخت، مسدس، مخمس شامل ہیں۔

(۲) ''دیوانِ بیختہ'' (اردو دیوان) سارا دیوان غزل در غزل کے التزام کے ساتھ ترتیب دیا گیا ہے۔

(۳) دیوانِ آمیختہ اردو دیوان ہزل جو میر افضل خاں نیاز کے ہمراہ لکھنؤ سے مرشد آباد کلکتہ جاتے ہوئے کہا گیا۔

(۴) دیوانِ انگیختہ یہ دیوانِ ریختی ہے جو ''بزبانِ زناں'' کہا گیا ہے اور جو رنگین کی ایجاد ہے۔ دیباچہ میں خانگیوں کے محاورات اور مشکل الفاظ بھی بصورتِ فرہنگ شامل ہیں۔

(۵) حدیقۂ رنگین: یہ رنگین کا فارسی دیوان ہے۔
(۶) مجموعۂ رنگین: اس مجموعے میں مختصر حکایاتِ منظوم شامل ہیں اور اس میں قصیدہ، دہ ہفت زبان در توصیفِ ٹیپو شاہ بادشاہ چیناپٹن و مندراج پسر حیدر نایک بھی شامل ہے۔ بہت سے قطعات تاریخ اور پہیلیاں بھی شامل ہیں۔
(۷) مجالسِ رنگین: اپنی ملاقاتوں اور صحبتوں کے حوالے سے دلچسپ واقعات فارسی نثر میں لکھے ہیں، تاریخی نقطۂ نظر سے یہ تصنیف خاص اہمیت رکھتی ہے۔
(۸) اخبارِ رنگین: چشم دید واقعات اور خبروں کے بیان سے مفید اخلاقی باتیں اردو نثر میں لکھی گئی ہیں۔ یہ بھی ایک دلچسپ و اہم تصنیف ہے۔
(۹) رنگین نامہ، در جواب محمود نامہ۔ مختصر سا دیوان اردو ہے جس میں یہ التزام کیا گیا ہے کہ الف سے ی تک جس حرف سے شعر شروع ہو اسی حرف پر ختم بھی ہو یہ مربع رنگین کا حصہ ہے۔
''مثنوی شش جہت'' میں چھ مثنویاں شامل ہیں جو یہاں دس تا پندرہ پر درج کی جارہی ہیں۔ دس تا بارہ پر جو مثنویاں درج ہیں ان کا ایک نام ''مثلث رنگین'' بھی ہے۔
(۱۰) شہر آشوب رنگیں، آغاز کے بعد بارہ مختلف پیشوں کا ذکر کیا گیا ہے۔
(۱۱) داستانِ رنگین اسی میں مثنوی سوداگر گجرات آغا عزیز کی کہانی کو موضوع سخن بنایا ہے جو ۱۲۴۵ھ میں باندہ میں لکھی گئی۔
(۱۲) حکایتِ رنگیں، مختصر و دلچسپ حکایات منظوم کی گئی ہیں۔
(۱۳) عجائبِ رنگیں: کسبیوں کی حکایت منظوم کی گئی ہیں جو دلچسپ اور ظریفانہ و ہزلیہ ہیں۔
(۱۴) غرائبِ رنگیں: نکات تصوف اس کا موضوع ہے جسے مختصر حکایات میں بیان اور نظم کیا گیا ہے۔
(۱۵) ایجادِ رنگیں: منظوم مختصر حکایات کا مجموعہ ہے جن سے اخلاق و نصیحت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ یہ مثنوی اپنے فرزند اختر یار خاں کے لیے لکھی گئی تھی اور اسے انشاء اللہ خاں انشا کو بھی بھیجا گیا تھا۔

اے مرے فرزند اختر یار خاں — دس نصیحت تجھ کو کرتا ہوں عیاں

''مخمس رنگین'' جس کا ایک نام ''پنجۂ رنگیں'' بھی ہے، پانچ مثنویوں پر مشتمل ہے جو یہاں سولہ تا بیس پر درج کی جارہی ہیں:
(۱۶) منظوم خط بنام خدایار خاں
(۱۷) عباد اللہ مرزا پسر تاجرِ اصفہان و دختر سوداگر بنارس کا قصہ بیان کیا گیا ہے
(۱۸) ہجو چھکو طوائف
(۱۹) منظوم خط بنام الٰہی بخش خاں معروف
(۲۰) منظوم داستان جس میں میواتن کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔
''خمسۂ رنگین'' پانچ مثنویوں پر مشتمل ہے جو یہاں اکیس تا پچیس پر درج کی جارہی ہیں۔
(۲۱) جنگ نامۂ رنگین: جنگ پٹن ۱۲۰۲ھ کا آنکھوں دیکھا حال نظم میں بیان کیا ہے۔ اس جنگ میں رنگین نواب اسمٰعیل خاں کے ساتھ شریکِ جنگ تھے اور مرہٹوں کے ہاتھوں شکستِ فاش کا منھ دیکھنا پڑا تھا۔

(۲۲) حکایتِ رنگین: اس مثنوی میں بدھو گل فروش اور وزیرن کنجڑن کی داستان بیان کی ہے۔

(۲۳) نصابِ ترکی (۱۲۳۵ھ): منظوم لغت۔ حروف تہجی بھی بتائے ہیں اور الفاظ کے معنی بھی اور یہ بھی بتایا ہے کہ ث، ح، ز، ص، ض، ط، ظ، ع، ف وہ نو حروف تہجی ہیں جو ترکی میں نہیں آتے۔

(۲۴) نسخہ بہ طرز حضرت مولوی روم در فارسی نظم۔

(۲۵) حکایتِ رنگین: یہ حکایات ''شش جہت'' کی حکایات سے مختلف و الگ ہیں۔

''سبع سیارۂ رنگین'' مثنویوں، رباعیات اور اردو نثر وغیرہ پر مشتمل ہے جو یہاں ۲۶ تا ۳۲ پر درج کی جارہی ہیں۔

(۲۶) تصنیفِ رنگین: (مثنوی) شاہ ولی اللہ کے رسالے کو زبانِ ریختہ میں نظم کیا ہے جس میں بے ہودہ رسوم کو ترک کرنے کی تلقین کی گئی ہے۔ دو سو ساٹھ اشعار پر مشتمل اس مثنوی کو دس دن میں لکھ کر ۱۲۳۹ھ مکمل کیا۔

(۲۷) گل دستۂ رنگین: (مثنوی) ہر شعر میں صنعتِ تجنیس کا التزام کیا گیا ہے۔ موضوع اس کا مذہبی ہے۔

(۲۸) سحرِ رنگین: (رباعیات) ایک سو ایک رباعیات جو نواب الٰہی بخش خاں معروف کی ہجو میں لکھی گئی ہیں۔

(۲۹) امتحان رنگین: اس کا تاریخی نام ''امتحانِ سعادت یار'' (۱۲۴۶ھ) ہے۔ اس میں اپنی اولیات بھی گنوائی ہیں اور اردو شاعری کی تاریخ میں اپنا درجہ بھی متعین کیا ہے۔

(۳۰) داستانِ رنگین: اردو کہاوتوں کو اس طرح نظم کیا ہے کہ کہاوت کا مطلب واضح ہو جاتا ہے۔

(۳۱) تجربۂ رنگین اردو نثر میں سات ہتھیاروں سپر، تلوار، چھری، نیزہ، برچھی، کمان، بندوق کے استعمال کے بارے میں بتایا ہے۔

(۳۲) کلام رنگین: گیارہ حکایت پر مشتمل مثنوی ہے جس میں ہر حکایت کی بحر الگ ہے۔ یہ بھی رنگین کی اولیت ہے۔ ان سے پہلے اردو میں کسی نے گیارہ بحروں میں مثنوی نہیں لکھی۔

(۳۳) ''مثنوی دلپذیر'' (۱۲۱۳ھ) یہ مثنوی، جو سحر البیان کے جواب میں لکھی گئی ہے، پہلے ''نورتن رنگین'' میں شامل تھی لیکن پھر نسخہ باندہ مکتوبہ ۱۲۴۹ھ سے نکال دی گئی۔ ''دیوانِ بیختہ'' کے دیباچہ میں بھی اس کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ یہ مثنوی رنگین کا شاہکار ہے جس میں شہزادہ مہ جبین اور ناز نین، رانی سرینگر کی داستانِ عشق بیان کی گئی ہے۔

(۳۴) فرس نامۂ رنگین (مثنوی): یہ بھی مجموعۂ نورتن میں شامل تھی لیکن بعد میں ''مثنوی دلپذیر'' کی طرح رنگین نے اسے بھی وہاں سے نکال دیا۔ اس میں گھوڑے کے عیوب و صواب، بیماری اور علاج کو بیان کیا گیا ہے۔ اس موضوع پر یہ ایک مستند تصنیف سمجھی جاتی ہے اور متعدد بار شائع ہوئی ہے۔ انگریزی میں بھی اس کا ترجمہ ہوا ہے۔

(۳۵) قوت الایمان: پیدائش سے وفات تک شرعی احکام نظم میں بیان کیے گئے ہیں۔ ع کہہ تو یہ تاریخ ''خوب ہے یہ'' سے ۱۲۴۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۳۶) قصیدہ غوثیہ: قصیدۂ غوثیہ کا اردو نظم میں ترجمہ ۱۲۵۰ھ میں کیا۔

(۳۷) قصیدہ بانت سعاد: کعب ابن زبیر کے عربی قصیدہ کا اردو نظم میں ترجمہ جس میں عربی کے ایک مصرع کو اردو کے ایک شعر میں ترجمہ کیا ہے۔

اردو میں رنگین کے چار دیوان ہیں۔ ایک دیوانِ ریختہ، دوسرا دیوانِ بیختہ، تیسرا دیوان آمیختہ، اور چوتھا دیوانِ انگیختہ۔ ''دیوانِ ریختہ'' (۱۲۰۸ھ) اس دور کے رنگِ شاعری کا نمونہ ہے۔ ''دیوانِ بیختہ'' (۱۲۱۲ھ) بھی دیوان

ریختہ کی طرح ہے لیکن فرق یہ ہے کہ یہ دیوان غزل در غزل کے التزام کے ساتھ مرتب کیا گیا ہے۔ ''دیوان آمیختہ'' (۱۲۱۲ھ) ہزل کا دیوان ہے اور منظوم کوک شاستر ہے۔ ایسا دیوان اردو میں اس سے پہلے کبھی مرتب نہیں ہوا۔ یہ بھی رنگین کی اولیت ہے۔ لسانی اعتبار سے بھی اس دیوان کی اہمیت ہے۔ ''دیوانِ انگیختہ'' (۱۲۱۲ھ) رنگین کا چوتھا دیوان ہے اور یہی وہ دیوانِ ریختی ہے جس کے وہ موجد ہیں اور جو ان کی اولیت ہے۔

جب رنگین نے ۱۱۸۵ھ/۲-۱۷۷۱ء میں شاعری کا آغاز کیا تو اس وقت تہذیبی فضا میں میر، درد، سودا، اور سوز کی آوازیں گونج رہی تھیں اور ساتھ ہی جعفر علی حسرت، جرأت، انشا اور مصحفی کے رنگ بھی فضا میں بکھرے ہوئے تھے۔ مغلیہ تہذیب اپنی توانائی کھو کر اندر سے ٹوٹ چکی تھی اور چاروں طرف افراتفری اور انتشار کا عالم تھا۔ لکھنؤ آباد ہو چکا تھا اور انگریزوں کے قدم برصغیر میں جم چکے تھے۔ ادھر وہ شعرا، جن کا طوطی اودھ کی تہذیب میں بول رہا تھا، وہ شعرا تھے جو دلّی سے آ کر یہاں آباد ہو گئے تھے اور دہلی کی اردو شاعری کی روایت میں اودھ کے پسندیدہ گل بوٹے ٹانک رہے تھے۔ اس وقت اس تہذیب کے پاس کرنے کے لیے کچھ نہیں تھا۔ انگریز چوکیدار اور محافظ بندوق لیے محل کے صدر دروازے پر کھڑا پہرہ دے رہا تھا۔ معاشی فراغت نے اس تہذیب میں جو نچلا پن، شوخی، ٹھٹول پیدا کر دیا تھا۔ اس وقت یہ ایسی تہذیب تھی جو حقائق سے آنکھیں چرا کر انھیں بھلانے یا بھول جانے کی کوشش میں مبتلا تھی۔ اس نے ہتھیار کھول دیے تھے اور طبلے کی تھاپ کو مرکزی اہمیت دے دی تھی۔ دربار زندگی کے گہرے سنجیدہ مسائل کے بجائے لطیفہ بازی اور ٹھٹول و تمسخر میں لگ گئے تھے۔ عشق و عاشقی کے معنی جنسی ملاپ کے ہو گئے تھے۔ میر اور درد کا تصورِ عشق فضا میں تحلیل ہو گیا تھا۔ اس دور میں اردو شاعری نے اپنا رنگ اسی رنگ سے اخذ کیا۔ اسی کے ساتھ ''معاملہ بندی'' سب سے مقبول رنگِ سخن بن کر ابھری۔ میر نے اسی رنگِ سخن کو ''چوما چاٹی کی شاعری'' کہا تھا۔ جرأت اسی رنگ کے ممتاز و مقبول شاعر تھے۔ سعادت یار خاں رنگین نے بھی اسی مقبولِ عام رنگِ سخن کو اپنایا۔ ان کی غزلوں میں اس دور کے وہ رنگ بھی نظر آتے ہیں جو جرأت، انشا اور مصحفی کے ہاں ملتے ہیں اور وہ آوازیں بھی جن کا تعلق میر، درد اور سودا کی آوازوں سے تھا اور جن میں دلِ دردمند کی لے بھی شامل تھی۔ جرأت و انشا کے ہاں معاشرہ کا ظاہری روپ تھا یعنی وہ چیزیں اور وہ معاملات جو سب کو نظر آتے ہیں۔ انھوں نے طرح طرح سے ''ظاہر'' کو بیان کر کے سب کے دل موہ لیے۔ دلّی سے آنے والے شعرا نے اسی کو اپنا کر، اپنی اختراعی قوت سے، اسے نیا روپ دیا۔ اگلے دور میں پیدا ہونے اور پنپنے بڑھنے والی اُس روایت کی بنیاد بھی اسی پر قائم ہوئی جس کے آتش و ناسخ ممتاز نمائندے ٹھہرے۔

اس دور کے مختلف نمائندہ شاعروں کی آوازوں کو سنیے تو معلوم ہوگا کہ میر کی آواز ''درون'' کی آواز ہے۔ جرأت کی آواز ''برون'' کی آواز ہے۔ میر تجربے سے گزرتے ہیں تو شعر کہتے ہیں۔ جرأت مشاہدہ کرتے ہیں تو اسے شعر میں بیان کر دیتے ہیں۔ میر کی شاعری سے زندگی تبدیل ہوتی ہے۔ جرأت کی شاعری زندگی کو اس طرح دکھاتی ہے جیسی وہ ہے۔ رنگین بھی، اپنے مزاج کی مناسبت سے، اسی رنگِ سخن کے شاعر ہیں۔ ان کے ہاں بھی کھل کھیلنے، زندگی کی رنگینی کو بیان کرنے، سرمستی کے ساتھ پیٹ میں گدگدی کرنے، جوبن دیکھنے اور پھر سب کو دکھانے، عشق ''بازی'' کے لطف سے سب کو لطف اندوز کرنے کے ساتھ شوخی، بذلہ سنجی اور شگفتہ بیانی ملتی ہے۔ رنگین کی ''معاملہ بندی'' کا خمیر اسی انداز فکر سے اٹھتا ہے۔ جرأت کے ہاں معاملہ بندی لمسی ہے۔ رنگین کے ہاں بصری ہے۔ جرأت کے ہاں لمس میں تخیل شامل ہو کر اسے ''تصور'' میں بدل دیتا ہے۔ رنگین کے ہاں ''تخیل''، ''تصور'' بننے کے بجائے واقعیاتی رہتا ہے۔ جرأت

کے ہاں لمس میں تخیل شامل ہو کر معاملہ بندی کے لطف کو دوبالا کر دیتا ہے، اسی لیے جرأت کی معاملہ بندی رنگین سے بڑھی ہوئی ہے۔

جرأت اور رنگین کے ہاں ''عشق'' کا ذکر بار بار آتا ہے لیکن ان کے ہاں عشق میں ناکامی کی وہ نوعیت نہیں ہے جو میرؔ کے ہاں ملتی ہے۔ رنگین کے ہاں عشق ''جسم'' سے ہے اور جسم نہ ملے تو وہ ناکامی ہے۔ میر کی ناکامی کے سرے زندگی اور کائنات سے جا ملتے ہیں۔ رنگین کی ناکامی ایک عام سی ناکامی ہے جس کا تعلق زندگی کے بڑے مسائل سے پیدا نہیں ہوتا۔ رنگین کی غزل ان کے محبوب کے اطراف گھومتی ہے۔ اور یہ محبوب ایک طوائف ہے جس کا در سب کے لیے کھلا ہے اور جسے مجرے کے لیے گھر بھی بلوایا جا سکتا ہے۔ رنگین نے ''دیوانِ آمیختہ'' (دیوانِ ہزلیات) میں (۱۴۰) طوائفوں کے نام لے کر ان پر غزلیں کہی ہیں۔ زندگی کا یہی طور رنگین کی غزل کا طور ہے مثلاً ''دیوانِ ریختہ'' کی یہ غزل دیکھیے:

نہ تو بت کدے ہی کی چاہ ہے، نہ تو کعبے پر ہی نگاہ ہے
یہ جو شخص نام سیاہ ہے، اسے اپنے دل ہی سے راہ ہے
نہ تو کچھ کلیجے میں درد ہے، نہ کچھ اپنا رنگ ہی زرد ہے
مگر آہ لب پہ جو سرد ہے، تو یہ ایک ڈھب کی کراہ ہے
نہ تو معتقد ہوں میں ذات کا، نہ ہے دھیاں مجھ کو صفات کا
میں تو قائل اپنی ہوں، بات کا کہ ہمیشہ جس کا نباہ ہے
نہ تو ربط مجھ کو ہے عام سے، نہ غرض ہے کچھ مجھے نام سے
مجھے کام اپنے ہی کام سے، مرا حق ہی میرا گواہ ہے
نہ تو اپنے جی کا اسے خطر نہ ہی اپنے حال کی کچھ خبر
کرو عشق و رنگیں پہ گر نظر تو وہ کوہ ہے اور یہ کاہ ہے

رنگین کی غزل میں رنگین کے ذہنی رویے اور اندازِ فکر تو واضح ہیں لیکن ان کا اپنا کوئی منفرد اندازِ سخن نمایاں نہیں ہوتا۔ جیسے ہم دور ہی سے دیکھ کر میرؔ کی غزل کو پہچان لیتے ہیں یا جرأت کی غزل کو جان لیتے ہیں، رنگین کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ وہ روایت کی تکرار کرتے ہیں اور مختلف رنگِ سخن کی محض پیروی کرتے ہیں۔ جرأت کی زمین میں، ''دیوان ریختہ'' و ''دیوانِ بیختہ'' میں کئی غزلیں ایسی ہیں کہ ان کو اگر جرأت کے کلام میں ملا دیا جائے تو یہ رنگین کی نہیں بلکہ جرأت کی معلوم ہوں گی۔ مثلاً وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلعے یہ ہیں:

(۱)۔ چہرے کی دمک ایک قہر بلا، زلفوں کی لٹک پھر ویسی ہے
مسی کی جماوٹ کہوں سو کیا، دانتوں کی چمک پھر ویسی ہے

(۲)۔ ہے آنکھ لڑانا ایک ستم، ہر ایک ادا پھر ویسی ہے
دستار نہیں بانکوں سے کم اور تنگ قبا پھر ویسی ہے

اسی طرح ان کی چند غزلوں اور اشعار کو میرؔ اور درد کے کلام میں ملا دیا جائے تو وہ میر و درد جیسے معلوم ہوں گے۔ دوسروں کے طرزِ ادا کو اپنانے کی رنگین میں غیر معمولی صلاحیت تھی۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

جب جی سے ترے اُتر گئے ہم | بھر کر اک آہ مر گئے ہم
جا غیر کے گھر میں اس کو پایا | قدموں کے جو کھوج پر گئے ہم
جنھوں سے ہم نے بھلائی کری زمانے میں | عوض میں اس کے پھر ان سے برائیاں دیکھیں
غم نہیں مرنے کا اپنے مجھے یہ سوچ ہے آہ | کون اٹھاوے گا ترے جور و جفا میرے بعد
میرِ مجلس ہے تو ہی اور تو ہی صاحب خانہ ہے | تجھ سے ہی رونق ہے سب تو شمع ہر کاشانہ ہے

ان اشعار میں میرؔ اور دردؔ کی خوشبو اسی طرح محسوس ہوتی ہے جس طرح اوپر کے مطلعوں اور پوری غزلوں میں جرأت کی بو باس محسوس ہوتی ہے۔ ان اشعار سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ رنگین کو زبان و بیان پر پوری قدرت حاصل ہے۔ ان کی غزلوں کے موضوعات وہی ہیں جو معاشرے کی زندگی میں ان کے چاروں طرف بکھرے ہوئے ہیں اور وہ انھیں اسی اندازِ نظر سے دیکھتے اور دکھاتے ہیں جس نظر سے معاشرہ انھیں دیکھتا یا دیکھنا چاہتا ہے۔ ''معاملہ بندی'' رنگین کی غزلوں کا ایک عام رنگ ہے جس سے وہ کھل کھیلتے اور اٹھکھیلیاں کرتے ہیں:

ناک میں دم ہے یہاں آ گے ہی | اجی نتھنوں کو ۔ نہ ۔ پھڑکاؤ جی
پھینک دے بے رحم تو اب کان کے بالے کے پھول | آج سنتے ہیں ترے ہیں چاہنے والے کے پھول
کیا غضب ہے دیکھیو جھنجلا کے ماری اس نے لات | بیٹھ کر میں شب لگا جب پاؤں اس کے دابنے
دل ترسے ہے ملنے کو تمھارے اجی صاحب | بارے کبھو یاں بھی تو کسی رات کی ٹھہرے
کھیل میں شطرنج کے ہونے لگا جو اختلاط | ہو گئی بازی ہماری مات ہنستے بولتے

گئے زانو پہ میرے وہ جو سو، تو یہ بولے چونک کے دور ہو
کروں صدقے میں ایسے تکیے کو مری گردن اس سے اکڑ گئی

مرے منھ پاس منھ لایا تو ہوتا | نہ دیتا بوسہ بہکایا تو ہوتا
میں جو لپٹا تو وہ گھبرا کے یہ بولے کہ سرک | چھوڑ دے مجھ کو کسی اور سے یہ پیار نکال

معاملہ بندی کے ایسے اشعار ''دیوان ریختہ'' میں زیادہ ہیں۔ ''دیوانِ ریختہ'' میں دلی کی روایتِ سخن کارفرما ہے۔ رنگین کی معاملہ بندی کا جرأت کی معاملہ بندی سے مقابلہ کیا جائے تو رنگین کے اشعار قدرے پھیکے پھیکے سے نظر آئیں گے۔ کسی مخصوص رنگ کے پیروکار کا یہی المیہ ہوتا ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ اس رنگ جیسا ہو جاتا ہے جس کی وہ پیروی کر رہا ہے۔ اس سے آگے وہ اس لیے نہیں جا سکتا کہ اس رنگ کے سارے امکانات وہ شاعر پہلے ہی اپنے تصرف میں لا چکتا ہے جس کی وہ پیروی کر رہا ہے۔

رنگین کی غزلوں کی نمایاں خصوصیت سادہ بیانی ہے۔ اس طرز کو وہ ''شعرِ صاف'' کہتے ہیں۔ مجالس رنگین میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ''انتہائے شعر این است کہ صاف باشد...... شعرِ صاف اگر ہمراہِ محاورہ و اصطلاح و معاملہ بندش یابد، بے کیفیت زنہار زنہار نہ خواہد بود'' [۵۰] رنگین کا یہی 'شعرِ صاف'، ان کی یہی سادہ بیانی، لہجے کی شگفتگی کے ساتھ مل کر شعر کو خوبصورت تو ضرور بنا دیتی ہے لیکن ان کے ہاں نہ جذباتِ عشق میں اور نہ زندگی کے دوسرے تجربوں میں کوئی گہرائی، کوئی تہ داری ملتی ہے۔ عام طور پر وہ روایت کی پیروی کے ایسے شاعر ہیں جو رنگا رنگ طرزوں اور لہجوں کی کامیاب پیروی کرتے ہیں اسی لیے ان کے ہاں مختلف آوازیں واضح طور پر سنائی دیتی ہیں۔ ان کے ہاں یہ آوازیں

الگ الگ ہیں۔ مصحفی کی طرح عملِ امتزاج سے گزر کر ایک نئی آواز کو اس طرح جنم نہیں دیتیں جیسے "عطر مجموعہ" کئی عطروں کے مجموعے سے مل کر ایک نئی خوشبو کو جنم دیتا ہے۔

شعرِ صاف اور سادہ بیانی، لہجے کی شگفتگی، سامنے کے مضامین کی بندش، مختلف شعرا کی آوازیں، مختلف طرزوں اور لہجوں کے اظہار کے حوالے سے رنگین کی غزل کے یہ کچھ شعر دیکھیے جن سے ان کی طرزِ فکر و ادا کی ترجمانی ہوتی ہے:

تجھ سے جس وقت کہ خالی یہ مکاں رہتا ہے
مجھ کو تنہائی میں پہروں یہ خفقاں رہتا ہے

جو ترے پاس سے آتا ہے میں پوچھوں ہوں یہی
کیوں جی کچھ ذکر ہمارا بھی وہاں رہتا ہے

بھلا کرنے آئے بُرا کر چلے
ہم آئے تھے کیا اور کیا کر چلے

تاحشر رہے یہ داغ دل کا
یارب نہ بجھے چراغ دل کا

خواب میں بھی خیال ہے تیرا
ہجر میں بھی وصال ہے تیرا

یہ سب اشعار سادہ زبان میں بیان ہوئے ہیں جن میں لہجہ کی شگفتگی کے ساتھ سامنے کے مضامین باندھے گئے ہیں۔ ان میں کوئی تہ داری نہیں ہے لیکن یہ شعر پڑھتے ہوئے اچھے ضرور لگتے ہیں:

صبح کو روٹھ کے جو تم گھر کو اجی جاؤ گے
یہ تو فرماؤ بھلا پھر بھی کبھی آؤ گے

اس نے پوچھا کہ ترے درد کہاں رہتا ہے
دل پہ رکھ ہات کہا میں نے یہاں رہتا ہے

اے دستِ جنوں چل تو گریباں کی طرف بھی
اور جی میں ترے آئے تو داماں کی طرف بھی

ہاتھ میں ہاتھ ہے پر بوسہ نہیں لے سکتے
دست رس اتنی بھی ہرگز ہمیں ہیہات نہیں

پنکھڑی گل کی جو کروٹ تلے اس کے آئے
نازک اتنا ہے بدن اس کا نشاں رہتا ہے

یہ شعر دیکھیے۔ لفظ "انسان" کیا لطف دے رہا ہے:

ہر صبح میاں رنگیں جمنا کے نہانے کو
کیا نیل کے کنڑے سے انسان نکلتے ہیں

اب یہ چند شعر اور دیکھیے جہاں آپ کو، قوتِ اظہار کے ساتھ، واضح طور پر روایتِ غزل کی الگ الگ آوازیں سنائی دیتی ہیں:

کیا کرتے ہو ناصح تم نصیحت رات دن مجھ کو
اسے بھی ایک دن کچھ جا کے سمجھاتے تو کیا ہوتا

زاہد بتا تو کعبے میں کیا دیکھتا ہے تو
جاتے ہیں دیر میں تو صنم دیکھتے ہیں ہم

دیکھتے ہی ان کو ہو جاتے ہیں شادی مرگ ہم
ان کو پاتے ہیں تو پھر ہم آپ کو پاتے نہیں

اُسے میں چھپ کے دیکھوں برملا وہ غیر کو دیکھے
بھلا یوں دیکھنا دیکھو تو دیکھا جائے ہے مجھ سے

تاحشر رہے یہ داغ دل کا
یارب نہ بجھے چراغ دل کا

رہروانِ عدم ذرا ٹھیرو
ہم بھی چلتے ہیں ساتھ دم لے کر

روح نے جسم پر گرانی کی
اب یہ حالت ہے ناتوانی کی

میری چھاتی سے لپٹ جائیے اور سو رہیے
آیئے آیئے بس آیئے اور سو رہیے

ایک دم مرگ سے غافل مت ہو
عرصۂ زیست نہایت کم ہے

نہ اپنے میں نہ بیگانے میں دیکھا — جو رشتہ شمع پروانے میں دیکھا
نہ مسجد میں نہ بت خانے میں دیکھا — جو جلوہ دل کے کاشانے میں دیکھا
نامحرموں شتاب چلو دیر مت کرو — کہتی ہے قافلے میں صدائے جرس ہمیں

رنگین کے چاروں دیوان اب تک شائع نہیں ہوئے، اس لیے ان کا مطالعہ اب تک اس طرح نہ کیا جا سکا جس طرح ان دوسرے شعرا کا ہوا جن کے دیوان شائع ہو چکے ہیں۔ اشاعتِ کلام کے معاملے میں رنگین مصحفی سے بھی زیادہ کم قسمت ہیں۔ انھوں نے اپنے ہر دیوان میں اہتمام کیا ہے۔ ان کا دیوانِ ریختہ ''جنگِ پاتن'' (۱۲۰۲ھ) میں ضائع ہو گیا تھا۔ موجودہ دیوان (قلمی) ۱۲۰۸ھ میں مرتب ہوا۔ ''دیوانِ ریختہ'' میں رنگین نے اردو غزل کی روایت کی پوری طرح پیروی کی ہے۔

''دیوانِ ریختہ'' کے دیباچے میں رنگین نے لکھا ہے کہ ''اس میں (دیوانِ ریختہ) دوہری غزل کہنے کی اختیار کی لیکن اکثر خیال یہی رہا مجھ کو کہ غزلِ اول سے غزلِ دویم میں کچھ نہ کچھ صنعت چاہیے زیادہ ہو یعنی دوہری غزل جو مرقوم ہو تو پہلی تیشھن اور دوسری جنس معلوم ہو، سو حق سبحانہ، جل شانہ نے اپنے فضل و کرم سے اس قید کو نبھا دیا'' [۵۱] رنگین کی غزل میں وہ ساری خوبیاں اور وہ سب کمزوریاں موجود ہیں جو اس تہذیب میں موجود تھیں۔ رنگین کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے اردو کے چار دیوان تصنیف کیے اور چاروں میں الگ الگ التزام قائم رکھا۔ ''دیوانِ ریختی'' اولیت کے اعتبار سے سب دواوین میں آج زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔

(۴)

ریختی:

رنگین نے دو صنفِ سخن ایجاد کیں۔ ایک قصیدی (قصیدہ کی مونث) اور ایک ریختی (ریختہ کی مونث) ''قصیدی'' نہ چلی۔ ریختی چل گئی۔

ایجادِ ریختی اور اولیت کے سلسلے میں تین اور شاعروں کے نام بھی آتے ہیں۔ ایک عمدۃ الملک نواب امیر خاں انجام (م ۱۱۵۹ھ/ ۱۷۴۶ء) کا دوسرا شیخ محمد بقاء اللہ بقا شاگردِ حاتم کا اور تیسرا قیس حیدرآبادی کا۔ امیر خاں انجام کے بارے میں قدرت اللہ شوق (م ۱۲۲۴ھ) نے لکھا ہے کہ ''ریختہ کے مقابلے میں، جو مذکر لفظ ہے (اس نے) ریختی تصنیف کی'' [۵۲] لیکن انجام کی ریختی کا کوئی نمونہ اپنے انتخابِ کلام میں نہیں دیا اور نہ کسی اور جگہ وہ موجود ہے۔ انجام بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے اور گاہ گاہ اردو میں بھی کہہ لیتے تھے۔ انجام کا مطالعہ ہم جلد دوم [۵۳] میں کر آئے ہیں۔ صرف ''طبقات الشعرا'' کے اس حوالے کی بنیاد پر نواب امیر خاں انجام کو ''ریختی'' کا بانی نہیں کہا جا سکتا۔

دوسرے شیخ بقا اللہ بقا کے ترجمے میں نساخ نے لکھا ہے کہ ''ریختی میں شاہ حاتم اور حضرت میر درد سے اصلاح لیتے تھے اور فارسی میں مرزا فاخر مکین سے'' [۵۴] اس عبارت سے معلوم ہوتا ہے گویا شاہ حاتم اور خواجہ میر درد ریختی کے شاعر و استاد تھے اور بقا ریختی میں ان سے اصلاح لیتے تھے۔ یہ بات صریحاً غلط اور کتابت کی غلطی ہے۔ کاتب نے ''ریختے'' کے یائے مجہول کو یائے معروف لکھ کر اسے ''ریختی'' بنا دیا ہے۔

تیسرے محمد صدیق قیس کا نام آتا ہے۔ خلیل احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ "رنگین کی ریختیوں کا جہاں تک سوال ہے وہ ۱۲۴۹ھ میں تصنیف کی گئی ہیں" [۵۵] ساری غلط فہمی اسی جملے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ رنگین نے، جب وہ باندہ میں مقیم تھے، اپنی تصانیف کی اپنے قلم سے نقلیں تیار کی تھیں۔ ۱۲۴۹ھ ان نقلوں کی کتابت کا سال ہے۔ یہ نقلیں انڈیا آفس لائبریری لندن میں آج بھی محفوظ ہیں۔ خود ہم نے مطالعہ رنگین میں ان نقلوں سے استفادہ کیا ہے۔ "دیوانِ انگیختہ" (دیوانِ ریختی) سال تصنیف ۱۲۱۲ھ [۵۶] ہے۔ اس بحث کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ "ریختی" رنگین کی ایجاد ہے اور ان کا "دیوانِ انگیختہ" بلاشبہ ریختی کا پہلا دیوان ہے۔

"دیوانِ ریختہ" کے دیباچے میں رنگین نے لکھا ہے کہ:

"در ایام جوانی چنانکہ افتد و دانی از دلبر یگانہ وفتنہ زمانہ اتفاقِ دل بستگی شدہ بود و روز بروز ترقی می نمود۔ اگر چہ سراسر خوبی ہا آں محبوب داشت لیکن در شعر گوئی و شعر فہمی دستگاہِ خوب داشت۔ از آنجا کہ باریکیِ زبان عالم نساء پیدا و اصطلاحات ومحاورات آنہا جدا است بندہ را از فیضِ صحبت ہماں اشخاص نہ عام بلکہ خاص....... آگاہی بود۔ بس بپاسِ خاطر آں محبوبہ بدل و جان مرغوبہ ریختی با گفتن ایجاد کردہ بودم وگاہ گاہ مشق می نمودم" [۵۶ الف] (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے حواشی ب)

اسی بات کی توثیق خود انشاء اللہ خاں انشا کی اس تحریر سے بھی ہوتی ہے:

"اور سب سے زیادہ ایک اور سنیے کہ سعادت یار، طہماسپ کا بیٹا، انوری ریختے کا آپ کو جانتا ہے، رنگین تخلص ہے..... اور کراہی پن جو بہت مزاج میں رنڈی بازی سے آ گیا ہے تو ریختے کے تئیں چھوڑ کر ایک "ریختی" ایجاد کی ہے اس واسطے کہ بھلے آدمیوں کی بہو بیٹیاں پڑھ کر مشتاق ہوں....." [۵۷]

"مجالس رنگین" کا سال تصنیف، نسخہ مکتوبہ شاہ جہاں آباد، ۱۲۲۱ھ مملوکہ حسن آرزو کے مطابق، ۱۲۱۵ھ ہے، اس کی مجلس ۵۲ میں رنگین نے عظیم آباد کے میلہ کھانوں کا ذکر کیا ہے جہاں نواب شجاع قلی خان بھی موجود تھے۔ امام بخش بھانڈ نے عرض کیا کہ آپ نے ریختہ تو بہت سنے ہیں اگر حکم ہو تو "ریختی" پیش کروں۔ نواب صاحب نے فرمایا کہ ریختی کیا ہوتی ہے۔ عرض کیا کہ:

"رنگین نام شاعرے در شاہجہاں آباد دریں ایام ایجاد کردہ است یعنی بزبانِ بیگمات غزلہا گفتہ ریختی نام نہادہ است" [۵۸]

رنگین نے اپنے "دیوانِ انگیختہ" (دیوانِ ریختی) کے دیباچے میں لکھا ہے کہ:

"بیچ ایام جوانی کے یہ نامۂ سیاہ اکثر گاہ بیگانہ عرضِ شیطانی کہ عبارت جس سے تماش بینی خانگیوں کی ہے، کرتا تھا اور اس قوم میں ہر ایک فصیح کی تقریر پر دھیان دھرتا تھا۔ ہر گاہ چند مدت، جو اس وضع پر اوقات بسر ہوئی تو اس عاصی کو اون کی اصطلاح اور محاوروں سے بہت سی خبر ہوئی۔ پس واسطے خوش اونھیں اشخاص عام بلکہ خاص کی بولیوں کو ان کی زبان میں اس بے زبان ہیچ مدان نے موزوں کر کے دیوان ترتیب دیا بقول شخصے گندہ بروزہ با خشکہ خوردن ہر چند کہ گندہ مگر ایجاد بندہ لیکن اس دیوان میں لغت اور محاورے ایسے ایسے نظم ہوئے تھے کہ جو اکثر یاروں سے سمجھے نہ جاتے تھے اور وہ ان کے دریافت کرنے کو میرے پاس آتے تھے۔ ناچار وہ جو دقیق الفاظ تھے ان کو بندے نے اس دیباچہ میں اس طور سے شرح کر دیا کہ کسی لفظ کے معنی پڑھنے اور دیکھنے والوں سے رہ نہ جائیں" [۵۹]

حکیم سید احد علی خاں یکتا لکھنوی نے اپنے تذکرے میں رنگین کے ترجمے میں واضح کیا ہے کہ:

''ریختی کہ بیائے معروف حالا شہرت دارد از اختراع مزاج نزاکت امتزاج اوست و آں عبارت است از شعرے کہ دراں فقط زبان و محاورۂ نساء بستہ شود و ہر معاملہ کہ زنان را بہ زنان یا با مرداں روئے دہد صرف بیان و تقریر او باشد و بس، و ہرگز ہرگز لفظے و کلمہ کہ تعلق و خصوصیت بتقریر مرداں و جوانان داشتہ باشد در نیاید۔ غرض کہ طرّاح ایں طرز عجیب ہمیں خوش سلیقہ ست و سوائے او ہر کہ گفتہ و یا بگوید تتبع اوست و رسالۂ نثر در محاورۂ زبان نساء نیز خوب نوشتہ است'' [۶۰]
(اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ''ریختی'' رنگین کی ایجاد ہے۔ ریختی کا پہلا دیوان بھی ''دیوانِ انگیختہ'' کے نام سے رنگین نے تصنیف کیا اور رنگین کا یہ دعویٰ:

زبس ہے ریختی ایجادِ رنگیں	اسی خاطر کیا کرتا ہے اکثر
موا انشا بھی اب کہنے لگا ہے	چہ خوش اس چیونٹی کو بھی لگے پر

اپنی جگہ درست ہے۔

ریختی وہ صنفِ سخن ہے جس میں عورتوں کی زبان اور مخصوص محاورہ کو شعر میں برتا جاتا ہے اور زیادہ تر معاملات بھی وہ لائے جاتے ہیں جو عورت اور عورت کے درمیان پیش آتے ہیں۔ شروع میں دہلی کی بیگمات کی زبان ومحاورہ میں ریختی کہی جاتی تھی لیکن جلد ہی اس میں زنانِ بازاری کی زبان ومحاورات، اصطلاحات واشارات شامل ہوگئے اور اسی کے ساتھ رنگِ سخن زیادہ کھل گیا اور مزہ ولذت کا عنصر بڑھ گیا۔ ریختی کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ یہ شاعری عورت نہیں کرتی بلکہ عورت کی طرف سے مرد شاعر کرتا ہے۔ اس طرح اس میں بعض مشاہدات تو آ جاتے ہیں لیکن دل کی گہرائیوں میں پیدا ہونے والے حقیقی جذبات واحساسات نہیں آتے۔ اس میں مرد کی سوچ اور اس کا اندازِ نظر شامل ہونے کی وجہ سے جنس اور جنسی جذبہ غالب رہتا ہے۔ بعض لوگ اس شاعری کو بھی ریختی سمجھتے ہیں جس میں، ہندی شاعری کی روایت کے مطابق، عورت عاشق ہوتی ہے اور مرد اس کا محبوب ہوتا ہے۔ اس طرح ساری ہندی شاعری اور سارے بارہ ماسے، ریختی کے ذیل میں آ جائیں گے۔ یہ شاعری بھی ریختی کے ذیل میں نہیں آتی۔ اسی طرح ہاشمی بیجاپوری کی شاعری بھی ریختی کے ذیل میں نہیں آتی۔ ''ریختی''، ''ہزل'' سے بھی مختلف شاعری ہے۔ خود رنگین کا دیوانِ ہزل، (دیوانِ آمیختہ) فحش جذبات کا ننگا اظہار ہے۔ ریختی میں جنسی جذبات ومعاملات کا اظہار اشاروں کنایوں میں ہوتا ہے۔ ریختی صرف جنسی لذت پرستی کے اردگرد نہیں گھومتی بلکہ اس میں عشق وعاشقی کے معاملات کے علاوہ وہ سارے معاملات بھی آ جاتے ہیں جن سے کسی عورت کو واسطہ پڑتا ہے۔ رنگین انشا اور جان صاحب ریختی گو ہیں۔ صاحبقرانؔ ریختی گو نہیں ہزل گو ہیں۔

ریختی میں اگر عورتوں کے معاملات، جذبات، محسوسات اور خیالات عورتوں کی زبان ومحاورہ میں خود عورت شاعر کرتی تو اس میں ایک سنجیدہ واہم صنفِ سخن بننے کی گنجائش موجود تھی لیکن اس ماحول نے، جس میں سارا معاشرہ رنگا ہوا تھا، ریختی کو زنانِ بزاری کے معاملات تک محدود کر کے اسے لطف ولذت اور مزا لوٹنے کا ذریعہ بنا دیا۔ ریختی گو عابد مرزا نے ''بیگم'' تخلص اختیار کر لیا، جمعیت علی خان ''ثریا'' بن گئے۔ جھمن صاحب نے اپنا تخلص پری رکھ لیا اور جان صاحب زنانہ لباس میں، اوڑھنی اوڑھ کر، مشاعروں میں آنے لگے۔

ریختی کی بنیادی ہیئت تو 'غزل' کی ہے لیکن یہ کسی بھی صنفِ سخن کو ذریعۂ اظہار بنا سکتی ہے۔ خود رنگین نے اپنے دیوانِ ریختی میں فردیات، رباعیات، قطعات، خمسہ، مثنوی اور غزل کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے اصل چیز عورتوں کے معاملات ہیں جو ریختی میں پیش کیے جاتے ہیں اور زبان وہ استعمال ہوتی ہے جو عورتیں بولتی ہیں گویا عورتوں کی زبان و محاورہ میں عورتوں کے معاملات کو مزے لے لے کر بیان کرنا ریختی ہے۔ چونکہ معاملات میں سارے موضوعات شامل ہیں اس لیے عورتوں کے عقائد، رسوم و رواج، توہمات، پیر پرستی، نذر نیاز، زچگی، چھٹی، عقیقہ، شادی بیاہ کی رسوم، بناؤ سنگھار، کپڑے، زیور، انا، ددائیں، طعن تشنیع، ناز و ادا، نخرے، رشک حسد، ضد، غصہ، رقابت، جھلاہٹ، جلاپا، جھگڑے ٹنٹے، ساس، نندیں، خانہ داری، لونڈی، غلام، ٹونے ٹوٹکے، تعویذ گنڈے، منتیں وغیرہ یہ سب ریختی کے موضوعات ہیں۔ ان معاملات کے بیان میں جو اصطلاحات، محاورات اور مخصوص الفاظ عورتیں استعمال کرتی ہیں وہ خاص اہمیت رکھتے ہیں اور ان کے بغیر ریختی وجود میں نہیں آ سکتی۔ ریختی کی زبان میں وہ محاورات، کنایات، اصطلاحات و الفاظ دلچسپ ہیں جن میں مشرقی عورت کے تصورِ شرم و حیا کا احترام ملحوظ رکھا گیا ہے مثلاً میلے سر سے ہونا (ایّامِ حیض)، تخت کی رات (شادی کی پہلی رات)، پاؤں بھاری ہونا (حمل ہونا)، بے نماز ہونا (حیض آنا)، ان گنا مہینہ (حمل کا آٹھواں مہینہ)۔ دورانِ حیض قرآن کا نام نہیں لیتیں۔ کہتی ہیں ''بڑی چیز'' یا ''روٹی اٹھانا'' بولتی ہیں۔ اسی طرح بدشگونی کے باعث اشاروں میں نام لینا اس دور کی عورت کا طرزِ فکر تھا مثلاً سانپ کے لیے رسّی، حکیم طبیب کے لیے ''چیرے والا'' یا ''پگڑی والا''۔ چیچک نکلنے کو ''ٹھنڈی نکلنا''، چڑیلوں کے لیے ''نامیاں'' رات کو گھر سے نکلتے وقت بلی کا نام نہیں لیتیں بلکہ ''مینکو'' یا ''نکٹی'' بولتی ہیں۔ اسی طرح وہ عام الفاظ جو عورتوں سے مخصوص ہیں جیسے نگوڑا، نبختی، کونبھل (نقب)، ٹسوے گھلانا، واچھڑے، (کلمہ تعجب و حیرت)، دوڑ دھپاڑ (دوڑ دھوپ)، بختوں جلی، دال نے ہونا (دفع ہونا)، نین متی (بات بات پر رونے والی عورت)، جنا (مرد)، توہیے جوڑنا (تہمت لگانا)، کوکا (دودھ شریک بھائی)، بنابی (دولہا دلہن)، بھنڈ قدمی (بدقدم)، پھول پڑی (آگ لگے)، تختی (سینہ، کمر اور بازو کو کہتے ہیں)، کوکھ سے ٹھنڈی ہے (یعنی بے اولاد ہے)، گود بھرنا (حمل کے ساتویں مہینے کی رسم، ہتھیلی میں چور پڑنا (مہندی کے رنگ میں سفید دھبا پڑ جانا) وغیرہ۔

جیسا کہ لکھ آئے ہیں، رنگین نے جو ریختی کے بانی اور صاحب دیوان شاعر ہیں: ریختی گوئی کے لیے مختلف اصنافِ سخن کو ذریعۂ اظہار بنا کر ''دیوانِ انگیختہ'' کے نام سے اردو کا پہلا دیوانِ ریختی ۱۲۱۲ھ میں مرتب کیا۔ یہ آصف الدولہ کی وفات کا سال ہے۔ ''دیوانِ انگیختہ'' میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ریختی سے وابستہ ہیں۔ اس میں عورتوں کی باتیں، عورتوں کے معاملات اور معمولات عورتوں کی اپنی مخصوص زبان، محاورے اور اصطلاحات میں عورتوں کی طرف سے مرد کے ذریعے بیان میں آتے ہیں۔ اگر اپنے یہی معاملات عورت شاعر خود بیان کرتی تو اس میں نہ اتنا کھلا پن ہوتا اور نہ اتنی جنس پرستی ہوتی جتنی رنگین کے ریختی کلام میں اور دوسرے شعرا مثلاً، انشا اور جان صاحب کے ہاں ملتی ہے۔ مرد نے جب عورت کے معاملات خود بیان کیے تو اس میں جنسی معاملات، لذت پرستی اور مزہ خود بخود شامل ہو گیا۔ اگر عورت شاعر یہ کام خود کرتی تو اس کی نوعیت و مزاج مختلف ہوتا۔ ریختی اسی لیے بہروپ کی شاعری ہے جس میں مرد، عورت کا بہروپ بھر کر، اس کے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ ریختی عورت کے روپ کا بہروپ ہے۔

عورت اس تہذیب کے اعصاب پر سوار تھی اور وہ، اس جاگیردارانہ نظام میں غیرت و عزت کی علامت

ہونے کے باوجود، اس دور کی تہذیب کے ہاتھوں میں ایک کھلونا تھی جس سے اس معاشرہ کا ہر فرد کھل کھیلنے میں مصروف تھا اسی لیے ریختی مزہ لینے، رنگ رلیاں منانے اور ان معاملات کو کھلے بندوں سرعام پیش کرنے کا مقبول عام ذریعہ بن گئی جواب تک در پردہ کیے اور کہے جاتے تھے۔ اس دور میں ریختی کی غیر معمولی مقبولیت کا سبب بھی یہی تھا۔ یہ سب پہلو رنگین کی ریختی میں موجود ہیں۔ سوال یہ ہے کہ عورت جب اپنے جذبات و معاملات کا اظہار کرتی تو کیا اس طرح کرتی جیسے رنگین نے کیا ہے؟

رنگیں قسم ہے تیری ہی، ہوں میلے سر سے میں　　مت کھول کر کے منت و زاری ازار بند
دیکھ تو میرے منے میں ہے یہ کیا بڑ سا　　ناف کے نیچے میرے، ہاتھ تو اے دائی پھیر
یہ زناخی کھل گیا باجی پہ مجھ کو سیر میں　　گاہ لے جانا یہاں سے اور ٹہلانا ترا
دوگانا کو اور مجھ کو دیکھا جو لیٹے　　تو پھر کیا گرج کر ہوا بھوت خوجا
ہوئی جو ہوئے سو ہو بندی ملے گی شرطی　　وصل کی اس سے زباں اب تو میں ہاری انا

رنگین کی ریختی میں (بازاری) عورتوں کے معاملات خاص طور پر ان غزلوں میں کھل کر آئے ہیں جو مسلسل ہیں اور جن میں ایک موضوع یا ایک کیفیت یا ایک فضا کو بیان کیا گیا ہے۔ ان غزلوں میں ''ردیف'' اس ریختی کا موضوع متعین کرتی ہے اور اسی کے تعلق سے عورتوں کے محاورے، الفاظ اور اصطلاحات استعمال ہوتے ہیں مثلاً ایک ریختی کی ردیف ''انا'' ہے۔ اس میں انا سے متعلق جو ممکن معاملات ہیں وہ بیان میں آ گئے ہیں مثلاً اپنے محبوب کو بلوانے، پاؤں کے بھاری ہونے، ہجر کی تکلیف، آٹھ آٹھ آنسو رونے، وعدۂ وصل، بیٹھک دینے کی منت ماننے، انعام واکرام کے وعدے کی باتیں وغیرہ۔ اسی طرح ایک ریختی کی ردیف ''جوتا'' ہے، اس میں جوتے سے متعلق الفاظ و معاملات آ گئے ہیں۔ ایک ردیف ''انگیا'' ہے۔ ایک اور ردیف ''ازار بند'' ہے۔ ایک ردیف ''جنائی'' (دائی) ہے، ایک ردیف ''روزہ'' ہے۔ ایک ردیف ''باندی''، ایک ''مغلانی''، ایک ''اوڑھنی'' ایک ''ڈومنی'' ہے۔ ان ریختیوں میں ردیف کی مناسبت سے معاملات آئے ہیں لیکن ان سب میں جنس و وصل مشترک ہے۔ ان میں کھلا ڈلا پن بھی ہے اور وہ باتیں بھی جو عورتیں اپنی بے تکلف سہیلیوں سے کرتی ہیں یا مرد قیاس کرتا ہے کہ کرتی ہیں۔ ایک ردیف ''سمدھن'' ہے۔ اس ریختی کا مزاج ''سٹھنے'' کا ہے۔ رنگین کی ریختیوں میں جنس اور ہوا و ہوس کے علاوہ عورتوں کے کپڑوں، بناؤ سنگھار، حمل، زچگی، رسوم، توہمات، ہجر و وصل کی جسمانی کیفیات اور ان سے متعلق عورتوں کے الفاظ و محاورے استعمال میں آئے ہیں اور ریختی کو ایک الگ رنگ دیتے ہیں۔

رنگین کی ریختیوں میں جذبہ و احساس نہیں ہے۔ خود یہ تہذیب حقیقی جذبے اور سچے احساس سے عاری تھی۔ رنگین نے بھی اپنی ریختی میں سامنے کی باتیں بیان کی ہیں جو عام طور پر عورتوں کو پیش آتی ہیں اور جن سے ہر مرد عورت واقف ہوتے ہیں۔ ان ریختیوں میں تغزل تو نہیں ہے لیکن چونچلا پن اور ابتذال سے پیدا ہونے والا ''مزہ'' ضرور موجود ہے اور یہی ''مزہ'' ریختی کی جان ہے۔ مرد جب اسے سنتا ہے تو عورت و جنس کے تعلق سے مزہ لیتا ہے اور عورت جب اسے سنتی ہے تو ہونٹوں میں انگلی دیتی ہے اور کہتی ہے ہائے اللہ یہ باتیں مردوں کو بھی معلوم ہیں۔ رنگین نے یہی باتیں رباعیات اور قطعات میں دہرائی ہیں۔ تینوں خمسوں میں رنگین نے اپنی تین ریختیوں پر تین مصرع لگا کر تضمین کی ہے اور ان پہلوؤں کی مزید وضاحت کی ہے جو ریختی کے دو مصرعوں میں آئی ہیں۔

رنگین نے جیسے ریختہ (مذکر) سے ریختی (مونث) ایجاد کی اسی طرح قصیدہ (مذکر) سے قصیدی (مونث) بھی ایجاد کی۔ ایک قصیدی نوری شہزادے کی شان میں اور ایک میاں شاہ دریا صاحب کی تعریف میں دیوان ریختی (دیوانِ انگیختہ) میں موجود ہے۔ رنگین نے قصیدے کی ہیئت کو "قصیدی" میں برقرار رکھا ہے۔ اس میں "تشبیب" بھی ہے اور "گریز" بھی۔ "مدح" بھی ہے اور "مدعا" کے ساتھ دعا بھی۔ اس زمانے کی عورتیں میاں شاہ دریا، شیخ سدو، شاہ سکندر اور سات پریوں کو مانتی تھیں اور اپنا ہادی و راہنما جانتی تھیں۔ شاہ دریا اور سکندر شاہ کو نوری شہزادہ بھی کہتی تھیں اور سمجھتی تھیں کہ ان کی خلقت نور سے ہے۔ یہ "قصیدی" انہی کی شان میں ہے:

میں تیرے صدقے گئی میرے نوری شہزادے — طفیل شاہ سکندر کے کر کچھ ایسا کرم
کہ ہووے میری طرف سے یہ سب کی للو بند — کرے نہ جور کوئی دوست مجھ پہ نے ہمدم
تری جناب میں لونڈی کی اب یہی ہے عرض — کہ جیتے جی تیری الفت نہ ہووے جی سے کم
جو مدعی ہیں مرے سو وہ ہوئیں ملیا میٹ — ہمیشہ گھر میں رہے ان کے اک نیا ماتم
جو باتیں میری لگاوے بجھاوے باجی سے — نہ رہنے پائے وہ بستی میں لے وہ راہ عدم
اور اپنا دوست جو رنگیں ہے تیرے صدقے میں — جوانی اپنی سے پاتا رہے وہ پھل ہر دم

ریختی کے مطالعے سے اس دور کے سماج، اس کی تہذیب و ثقافت، اس کے عقائد و توہمات، اس کے رویوں اور میلانات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کی عورت کس طرح سوچتی اور کس طرح زندگی بسر کرتی تھی۔ دیوان ریختی میں رنگین نے ایک "مثنوی در بیانِ سیر باغ اور اظہارِ احوال دو عورتوں کا روبرو باجی کے"، لکھی ہے۔ ان میں سے ایک عاشق تھی اور دوسری سے اس کے ساتھ اپنی چاہ نبھارہی تھی۔ اسی طرح "نامہ زنانی" میں "زنانی کو بیچ حالتِ خفگی کے اور بیچ تعریف سراپا ہمدیگر کے اس معنی پر کہ تجھ میں مجھ سے کون سی بات زیادہ ہے کہ جس پر تو اتنا اتراتی ہے" بیان کیا ہے۔ رنگین کے اور دواوین "دیوانِ ریختہ"، "دیوان بیختہ" اور "دیوانِ آمیختہ" کی طرح، یہ دیوانِ ریختی یعنی "دیوان انگیختہ" بھی غیر مطبوعہ ہے۔ یہی صورت ان کی مثنویوں کے ساتھ ہے۔

(۵)

رنگین جب اپنے چاروں اردو دیوان ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۲ھ کے درمیان [۶۱] مرتب کر چکے تو انھیں مثنوی گوئی اختیار کرنے کا خیال آیا۔ مثنوی دلپذیر، جو رنگین اور اردو زبان کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے، ۱۲۱۳ھ میں مکمل ہوئی [۶۲] "دیوانِ ریختہ" مکتوبہ بانده ۱۲۴۹ھ کے دیباچے میں رنگین نے لکھا ہے کہ:

"ازاں بعد مثنوی گوئی اختیار کرد، چنانچہ تا امروز چہل و شش (۴۶) مثنوی در معاد و معاش و عشق و عاشقی و ظرافت و علم و مجلس و تصوف و خطوط نویسی گفتہ۔ قریب بیس ہزار شعر"۔ رنگین کی مثنویوں کو پانچ موضوعات کی تحت تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(۱) ہزلیہ ظریفانہ، ریختی
(۲) تصوف، اخلاق

(۳) علمی مثنویات

(۴) مکتوباتی مثنویات

(۵) عشقیہ مثنویات

ہزلیہ، ظریفانہ وریختی کے ذیل میں ''ہجولالہ مداری لعل پسر راجا گنپت رائے صوبہ دار الہ آباد'' جیسی مثنویاں آتی ہیں۔ ''ہجو لالہ مداری'' میں نہایت فحش وہزلیہ انداز میں ہجو لکھی گئی ہے۔ یہ مثنوی دیوانِ آمیختہ (ہزل) میں شامل ہے۔ اسی طرح ''مثنوی دربیانِ سیر باغ اور اظہار احوال دوعورتوں کا روبرو باجی کے'' میں دوعورتوں کو چپٹی کھیلتے دکھایا گیا ہے۔ یہ مثنوی دیوانِ انگیختہ (ریختی) میں شامل ہے۔ ان کے علاوہ ''عجائبِ رنگیں'' میں ظرافت وہزل کے انداز میں ۳۲ حکایت لکھی گئی ہیں۔ ہجوِ چھکو طوائف بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔

مثنویاتِ تصوف واخلاق میں ایک طرف ''اشعارِ چند بطور مثنوی دربیان احوال خصلت واوقات موت وحیات....'' کو شامل کیا جا سکتا ہے اور ساتھ ہی ''غرائبِ رنگیں'' کی اخلاقی وصوفیانہ حکایت بھی اسی دائرے میں آتی ہیں۔ ''ایجادِ رنگیں'' لکھ کر انشا اللہ خاں انشاء کو بھیجی گئی تھی۔ ان کے علاوہ ''شہر آشوب رنگیں'' حکایات رنگیں اور مربع رنگیں وغیرہ بھی اسی ذیل میں آتی ہیں۔

علمی مثنویات میں فرس نامہ، جنگ نامہ، دستان رنگیں، نصاب رنگیں آتی ہیں۔

مکتوباتی مثنویات میں وہ منظوم خطوط شامل ہیں جو اپنے بھائی خدایار خاں، الٰہی بخش معروف، لالہ بسنت سنگھ نشاط دہلوی اور فرخندہ بی طوائف وغیرہ کے نام لکھے گئے ہیں۔

عشقیہ مثنویات میں ایک طرف رنگین کی سب سے اہم مثنوی ''دلپذیر'' شامل ہے اور ساتھ ہی ''مثنوی عبد اللہ پسر تاجر اصفہان'' اور ''بدھو گل فروش ودوزیرن کنجڑن'' کی داستانِ عشق شامل ہیں۔

یہاں ایک بات اور قابلِ ذکر ہے کہ فارسی کے مشہور ومعروف شاعر نظامی گنجوی نے پانچ بحروں میں اپنی مثنویاں لکھیں، امیر خسرو نے نظامی کی پیروی میں خمسہ لکھا اور یہی پانچ بحریں استعمال کیں۔ مولانا عبدالرحمن جامی نے سات بحروں میں مثنویاں لکھیں لیکن رنگین نے اپنی مثنویات میں گیارہ بحریں استعمال کی ہیں جو ان کی اولیت ہے۔ ''امتحان رنگیں'' میں اس کی تفصیل خود دی ہے۔ مندرجہ ذیل مثنویوں میں رنگین نے الگ الگ گیارہ بحریں استعمال کی ہیں:

(۱) قصہ سوداگر بچہ شہر گجرات آغا عزیز (۲) مثنوی دلپذیر

(۳) چہار چمن رنگین در حکایت۔ ''چہار چمن'' میں چار بحریں استعمال کی گئی ہیں۔

(۴) وہ حکایت جس میں دو دوستوں کا ایک دوسرے سے جدا ہونے کا قصہ بیان کیا ہے۔

(۵) مثنوی ششدث رنگین۔ یہ تین مثنویاں ہیں۔ (۶) حکایات بطرزِ مولانا روم

(۷) حکایت پسر تاجر اصفہان ودختر سوداگر بنارس (۸) حکایت شخصے۔ کہ جس نے دعویٰ نبوت کیا تھا۔

(۹) حکایت ظرافت جس میں ایک شخص نے کسی کی بکری ذبح کر کے کھالی تھی۔

(۱۰) وہ ہزل جس میں زنِ فاحشہ کو بلائے جانے اور کچھ نہ ہونے کا واقعہ بیان کیا گیا ہے۔

(۱۱) حکایتِ تصوف: ایک مرد ہندو کا بیان، جو خود عابد وزاہد تھا۔

''مثنوی دلپذیر'' میں رنگین نے شہزادہ مہ جبین اور رانی سرینگر کا قصہ عشق بیان کیا ہے۔ ''غرائب'' (۱۲۱۳ھ) اس کا تاریخی نام ہے۔ اس دور کے کئی اور شعرا نے بھی اس کی تاریخ تصنیف کہی ہے۔ لالہ مان سنگھ کا قطعۂ ''تاریخ'' پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے مخطوطے کے آخری صفحہ پر درج ہے:

پئے تاریخ آں نمودم فکر — تا بیابم ازاں سراغ بہار
از سر بام باغ ہاتف گفت — نظم ایں مثنوی ست ''باغ بہار''

باغ بہار = ۱۲۱۱ + ''سربام'' کی ''ب'' کے ۲ شامل کر کے ۱۲۱۳ھ ہو جاتے ہیں۔ جرأت نے بھی اپنے قطعہ تاریخ میں ''ہے یہ بدر منیر سے بہتر'' سے اس کا سال تصنیف ۱۲۱۳ھ نکالا ہے۔ اس دور میں لکھی جانے والی مثنویوں میں اس کا مقابلہ اگر کسی مثنوی سے کیا جا سکتا ہے تو وہ میر حسن کی ''سحر البیان'' ہے۔ خود رنگین نے امتحان رنگیں میں لکھا ہے کہ ''نسخۂ اوّلش مشہور بہ دلپذیر است کہ در جواب بے نظیر و بدر منیر قصۂ مہ جبین شہزادہ و نازنین رانی سری نگر در دو ہزار شعر نظم شدہ'' [۶۳] ''مجالس رنگین'' میں بھی ایک جگہ لکھا ہے کہ فیض آباد میں نواب مرزا تقی کی محفل میں بیٹھا تھا کہ میر مستحسن خلیق بھی وہاں آ گئے۔ مجھے بے نظیر کی کہانی سے عشق تھا۔ اس کے مطالعے میں، میں نے بہت سعی و تحقیق کی تھی تاہم چند مقامات ایسے تھے کہ مجھے شبہ تھا۔ میں نے خلیق سے دریافت کیا تو انھوں نے ایک ایک بات کا جواب دیا لیکن بعض مقامات پر پھر بھی میری تسلی نہ ہوئی [۶۴] اس سے یہ بات سامنے آئی کہ رنگین کو نہ صرف ''سحر البیان'' پسند تھی بلکہ ان کے لیے وہ ایک نمونے کی حیثیت رکھتی تھی۔ خود ''دلپذیر'' میں ''سحر البیان'' کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ اس مثنوی کے قصے کو رنگین نے پہلے نثر میں لکھا اور پھر اسے نظم کیا۔ نسخۂ شاہجہاں آباد مکتوبہ ۱۲۲۱ھ میں یہ الفاظ ملتے ہیں کہ ''از نثر برآوردم و بہ نظم درآوردم'' [۶۵] لکھنے کے بعد رنگین نے اسے مصحفی کو سنایا اور بتایا

ہیں میاں مصحفی بڑے استاد — شعر ہوتے ہیں ان کے سب بیداد
سن چکے جب وہ مثنوی ساری — نظم اس کی انھیں لگی پیاری

آصف الدولہ کی وفات کے بعد رنگین لکھنؤ سے چلے گئے تھے۔ گویا مثنوی سنانے کا عمل ۱۲۱۲ھ یا ۱۲۱۳ھ کے اوائل میں ہوا۔

''مثنوی دل پذیر'' رنگین نے مثنوی سحر البیان کے جواب میں لکھی تو ان کی پوری کوشش تھی کہ وہ اس سے بہتر مثنوی لکھیں۔ ''سحر البیان'' میں میر حسن نے بے نظیر و بدر منیر کا قصہ لکھا ہے۔ ''مثنوی دل پذیر'' میں رنگین نے مہ جبین و نازنین کی داستان عشق قلم بند کی ہے۔ سحر البیان بیان کا سحر ہے۔ دلپذیر دل میں اتر جانے والی دلچسپ داستان ہے۔ اس کا قصہ روایتی ہوتے ہوئے بھی اپنے اندر تہ داری رکھتا ہے۔ سحر البیان کے کردار قوت عمل سے عاری ہیں۔ بے نظیر ویسا ہی ایک شہزادہ ہے جس کے سارے کام دوسرے کرتے ہیں یا قسمت ساتھ دیتی ہے لیکن ''دل پذیر'' کے کردار۔ بادشاہ خاور شاہ اور اس کا بیٹا مہ جبین عمل کے پیکر ہیں۔ وہ عمل ہی سے اپنی زندگی اپنی مرضی کے مطابق بناتے ہیں۔ یہ دونوں اسی تہذیب اور اسی معاشرے کے کردار ہونے کے باوجود اپنے عمل کی وجہ سے ممتاز و مختلف ہیں۔ قصے اور بیان دونوں کے اعتبار سے یہ اردو مثنویوں میں ایک خاص امتیاز رکھتی ہے۔ اردو ادب کی بڑی مثنوی ہونے کے باوجود یہ تاحال غیر مطبوعہ ہے۔

''دلپذیر'' کی کہانی بھی بادشاہ، وزیر، شہزادہ و شہزادی کے اردگرد گھومتی ہے۔ مثنوی شروع ہوتی ہے تو بتایا

جاتا ہے کہ شہر بلغار میں خاور شاہ نام کا بادشاہ تھا۔ جب وہ بوڑھا ہوا تو اسے یہ فکر دامن گیر ہوئی کہ اس کے بعد کون وارث ہوگا؟ نجومیوں نے بتایا کہ اس کی قسمت میں بیٹا تو ہے لیکن وہ پری کے پیٹ سے ہے۔ بادشاہ نے کہا کہ آدمی کو پری سے کیا نسبت؟ وزیر نے کہا کہ پری کو مسخر کرنے کا کام صرف ''خاتمِ سلیمانی'' سے ہو سکتا ہے۔ وزیر بادشاہ کو ''حق شناس'' نامی درویش کے پاس لے گیا۔ حق شناس نے کہا کہ خاتم سلیمانی ''قعرِ قلزم'' کے غار میں رکھی ہے جس تک صرف ''عملِ تسخیر'' سے پہنچا جا سکتا ہے اور عمل تسخیر ''نرگس جادو'' نامی جادوگرنی کے پاس ہے جو کچھ فاصلے پر حصار بنا کر رہتی ہے۔ بادشاہ نے پوچھا کہ حصار کیسے تسخیر کیا جا سکتا ہے؟ حق شناس نے کہا آپ معتکف ہو کر بیٹھ جائیے اور ''اسم اعظم'' کا ورد کیجئے۔ انشا اللہ حصار گر جائے گا اور طلسم ٹوٹ جائے گا۔ بادشاہ نے پھر پوچھا کہ ''اسم اعظم'' کون بتائے گا؟ حق شناس نے کہا کہ اسم اعظم مجھے یاد ہے۔ بادشاہ اسم اعظم سیکھ کر وزیر روشن رائے اور درویش حق شناس کے ساتھ روانہ ہو گئے۔ چلتے چلتے ایک پر شکوہ پہاڑ اور اس پر ایک گنبد نظر آیا۔ بادشاہ نے اسم اعظم پڑھا تو اس کا قفل کھل گیا۔ اندر گئے تو دیکھا کہ وہاں ایک پنجرہ لٹک رہا ہے جس میں ایک قمری آزاد ہونے کے لیے سر پٹک رہی ہے۔ بادشاہ نے اسم اعظم کا ورد کیا تو پنجرہ کا دروازہ کھل گیا۔ قمری باہر آئی، بادشاہ کے قدموں پر سر رکھا اور ع ''ہو جیو بادشاہ کی عمر دراز'' کہتی ہوئی اڑ گئی۔ موکل دیو نے نرگس جادو کو خبر دی اور اسی اثناء میں بادشاہ، وزیر اور حق شناس گنبد سے باہر آ کر، آسمان سے باتیں کرتے ہوئے، حصار کی طرف بڑھنے لگے۔ اس کی فصیل بھی سینکڑوں میل تک پھیلی ہوئی تھی۔ چلتے چلتے یہ حصار کے قریب پہنچے اور ''چشمۂ آب'' پر پہنچ کر حصار کھینچا اور وہیں اسم اعظم کا ورد شروع کر دیا۔ کچھ ہی دیر بعد زنِ جادو نے یہ طلسم کیا کہ حصار سے باہر اپنے دیووں کو شیر، چیتے، مگرمچھ، اژدہوں اور سانپ بچھو کی صورت میں بھیجا مگر وہ ان تک نہ پہنچ سکے۔ پھر نرگس جادو خود قیامت کی آگ برساتی ہوئی قلعہ سے باہر آئی لیکن وہ بھی ان کا کچھ نہ بگاڑ سکی۔ رات ہوئی تو حصار کا ایک برج گر گیا۔ یہ دیکھ کر زنِ جادو اژدر بن کر انھیں ہڑپ کرنے آئی اور منھ کی کھائی۔ صبح ہوئی تو وہ قلعہ میں واپس چلی گئی۔ اسی دوران ایک برج اور گر گیا، خندق اٹ گئی اور دور تک دیوار بھی ڈھے گئی۔ یہ دیکھ کر وہ بادشاہ کے پاس آئی اور کہا: مجھے قتل کرنے سے ہاتھ اٹھاؤ۔ بادشاہ نے کہا مجھے تم سے کوئی کام نہیں ہے۔ مجھے صرف ایک پری درکار ہے جو میری سلطنت کے وارث کی ماں بن جائے۔ زن جادو نے کہا کہ وہ قمری جو تم نے آزاد کی تھی وہ پرستان کی شہزادی ''ماہ لقا'' تھی۔ میں اسے بلائے دیتی ہوں۔ اسے کوئی اذیت مت دینا۔

بادشاہ پری کو لے کر اپنے ملک بلغار روانہ ہوئے۔ اثنائے سفر میں پری کو حمل ٹھہرا اور نو ماہ بعد چاند سا بیٹا ہوا جس کا نام ''مہ جبیں'' رکھا۔ زائچے کے مطابق اس کی تربیت ہوئی۔ جب وہ چودہ سال کا ہوا تو اسے ولی عہد مقرر کیا اور وہ عدل و انصاف سے حکومت کرنے لگا۔ ایک دن مہ جبین کتب خانے کی سیر کو گیا، وہاں ایک تصویر دیکھی اور دیوانہ وار اس پر عاشق ہو گیا اور اپنے وزیر دانش ور کے ساتھ اس کی تلاش میں نکل کھڑا ہوا۔ تلاشِ محبوب میں دنیا جہاں کی خاک چھانی۔ چین سے واپس ہوئے تو ''دشتِ غربت'' میں جا پھنسے۔ وہاں سے نکلے تو کانو رودیس پہنچے اور وہاں کی جادوگر رانی نے، بیاہ سے انکار کرنے پر مہ جبین کو مینڈھا بنا کر کھونٹے سے بندھوا دیا۔ ایک دن دانش ور نے دائی سے کہا خدارا ہمیں بچالو۔ اس کی باتیں سن کر دائی کا دل پسیج گیا اور اس نے آدھی رات کو ایک اُڑتے ہوئے درخت پر، جس پر ساحروں کی استاد، سراندیپ کی مہارانی، بیٹھی ہوئی اپنے محبوب سے ملنے اجین جا رہی تھی، انسان کے روپ میں لا کر اسے ساتھ بٹھا دیا۔ مہ جبین نے اسے اپنی بپتا سنائی تو اس نے مہ جبین کو اپنا بھائی بنا لیا اور جاتے وقت منتر سکھا کر اپنا سارا

زیور اسے دے کر چلی گئی۔

مہ جبین دنیا جہاں سے گھومتے بنارس پہنچے۔ وہاں جا کر سارا زیور بیچ دیا۔ ایک دوکان کھولی وہ تصویر وہاں ٹانگ دی اور تجارت کرنے لگے۔ ایک دن ایک شخص نے تصویر دیکھ کر کہا یہ تو سری نگر کی رانی نازنین کی تصویر ہے جو مردوں سے نفرت اور راگ ونے سے گہری رغبت رکھتی ہے۔ مہ جبین و دانش ور اس فن میں شہرہ آفاق تھے۔ دونوں ڈومنی کا لباس پہن کر سری نگر پہنچے اور رانی کے خانہ باغ میں گئے اور صبح ہوتے ہی بانسری بجانے لگے۔ خواصیں جو پھول توڑنے آئی تھیں بانسری کی لے پر ایسی مسحور ہوئیں کہ پھول توڑنا بھول گئیں۔ دوپہر کو دونوں ڈومنیوں نے سارنگ بجایا۔ خواصوں نے جا کر رانی کو خبر دی۔ رانی نے انھیں طلب کیا۔ وہ ہولی کا دن تھا۔ ہر طرف جشن کا سماں تھا۔ رات گئے ان دونوں کی باری آئی۔ انھوں نے اپنا نام نور بائی اور بی فضیلت بتایا۔ راگ ونے سن کر نازنین وجد میں آگئی اور کہا مانگ کیا مانگتی ہے۔ نور بائی (مہ جبین) نے خلوت کی درخواست کی اور پوچھا کہ سرکار بتائیں کہ انھیں مرد سے کیوں نفرت ہے۔ رانی نے بتایا کہ اگلے جنم میں وہ فاختہ تھی اور جب جنگل میں آگ لگی تو اس کا نر اسے اور بچوں کو چھوڑ کر چلا گیا اور ہم جل کر خاک ہو گئے۔ اسے جو بھگوان نے انسان کے روپ میں رانی بنا کر بھیجا تو میں نے اقرار کیا کہ کسی مرد کو ہرگز نہ بخشوں گی۔

ہولی کے دن ختم ہوئے تو وہ دونوں وہاں سے فرار ہو کر بنارس واپس آئے۔ ہتھیار خرید کر اور پانچ سو جوانوں کو بھرتی کر کے ان کی تربیت کی اور سرینگر جا پہنچے۔ باغ میں داخل ہوئے اور سب محافظوں کو قتل کر دیا۔ نازنین کو اس کی اطلاع ملی تو اس نے بہرہ ور کو حکم دیا کہ سب کو موت کے گھاٹ اتار دے۔ جنگ ہوئی اور بہرہ ور کو شکست ہوئی۔ شکست کے بعد دانش ور نے کہا کہ تم بات چیت کے لیے ہمارے بادشاہ کے سامنے نہیں جاسکتیں۔ وہ عورتوں سے نفرت کرتا ہے البتہ اگر رانی نازنین خود آئیں تو میں بادشاہ کو راضی کرلوں گا۔ نازنین بادشاہ کے سامنے پہنچی تو وہ نقاب ڈالے بیٹھا تھا۔ نازنین نے نقاب ڈالنے کی وجہ پوچھی تو مہ جبین نے کہا کہ اس نے عہد کیا ہے کہ جہاں عورت کو دیکھوں تو اسے مار ڈالوں۔ نازنین نے جب عورت سے نفرت کی وجہ پوچھی تو مہ جبین نے نقاب الٹ دی۔ اسے دیکھتے ہی نازنین اس پر عاشق ہو گئی۔ مہ جبین نے کہا اگلے جنم میں وہ فاختہ (نر) تھا اور اس کی مادہ اسے اور بچوں کو جنگل کی آگ میں جلتا چھوڑ کر چلی گئی تھی۔ یہ سنتے ہی بہرور نے دونوں کو سلام کیا اور کہا ''میں نے دونوں کو پہچان لیا ہے۔ اگلے جنم میں تم دونوں جوڑا تھے اور قسمت سے تم میں توڑا پڑ گیا۔ اب پچھلی باتوں کو جانے دو اور میاں بیوی بن کر رہو۔ پھر دونوں کی شادی کی تیاریاں ہونے لگیں۔

رنگین نے شادی کی تیاری، ساری رسوم، ساچق مہندی، جوڑا، دستار، سہرا برات، ناچ گانے کی محفل، نکاح و مہر، آرسی مصحف، کھیر چٹائی وغیرہ کی دلچسپ تصویر کشی کی ہے۔ جب شادی کے بعد کچھ عرصہ گزر گیا تو مہ جبین و نازنین نے بہرور کی شادی دانش ور سے کر دی اور دانش ور کو سری نگر کی شاہی دے کر مہ جبین و نازنین ملک بلغار واپس آگئے۔ یہاں آئے تو بادشاہ اور اس کی (پری) بیگم، بیٹے کے فراق میں اللہ کو پیارے ہو چکے تھے۔ مہ جبین نے سلطنت سنبھالی اور اپنی رعیت کو پالنے میں مصروف ہو گیا۔

پھر تو خوش بخوش وہ رہنے لگے　　　پچھلے احوال اپنے کہنے لگے

یہاں داستان ختم ہو جاتی ہے۔

''مثنوی دلپذیر'' مثنوی کی مروجہ ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ یہ مثنوی نواب مرزا وزیر علی کی خدمت میں، پچاس مدحیہ اشعار کے ساتھ، پیش کی گئی تھی اور مدعا یہ تھا:

جانتا ہوں کہ ہوئے اس پر صاد — اور محنت کی ہو عنایت داد

اس میں رنگین نے سخن کی اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے:

واقعی شعر ہے عجیب ہی چیز — آدمی اس سے سیکھتا ہے تمیز
ہے سخن یادگار عالم میں — ہے سخن پائیدار عالم میں
ہے سخن کا بہت بڑا درجہ — سمجھے کوئی سخن کا کیا درجہ

اس مثنوی کو قصہ سے زیادہ 'داستان' کہنا چاہیے۔ اس میں طلسم وسحر بھی ہیں۔ جن وپری بھی ہیں۔ ساحر و جادوگر بھی ہیں، گنبد و حصار بھی ہیں۔ شجرِ سحر بھی ہے اور دوسرے مافوق الفطرت عناصر بھی ہیں۔ ''دلپذیر'' کی کہانی میں ایک جدت، ایک نیا پن ہے جو نہ میر کی مثنویوں کے قصے میں نظر آتا ہے اور نہ دوسرے ہم عصر شعرا مصحفی، جرأت، اور انشا کی مثنویوں میں دکھائی دیتا ہے۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ ''اس میں مروجہ فارسی داستانوں کی نسبت جدت اور تازگی ہے'' [۶۶]

''سحر البیان'' کے اشعار کی تعداد (۲۱۷۹) ہے [۶۷] دلپذیر کے اشعار کی تعداد (۱۸۶۵) ہے۔ ''سحر البیان'' ۱۱۹۹ھ میں لکھی گئی۔ ''دلپذیر'' چودہ سال بعد ۱۲۱۳ھ میں مکمل ہوئی۔ اس مثنوی میں اردو کی دوسری مثنویوں کے مقابلے میں کہانی نہ صرف تہ دار اور دلچسپ ہے بلکہ مثنویوں کی عام ڈگر سے ہٹ کر ہے۔ اس میں ایک طرف کہانی پر زور ہے اور ساتھ ہی سحر البیان کی روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش بھی ملتی ہے۔ یہ دور بادشاہوں، وزیروں اور امرا، کا دور تھا۔ سارا معاشرہ اور اس کی کہانیاں انھیں کے اردگرد گھومتی تھیں۔ ''سحر البیان'' خطا وختن کے بادشاہ کی کہانی ہے۔ ''دلپذیر'' بلغار کے بادشاہ کی کہانی ہے۔ سحر البیان کا بادشاہ اولاد کی دولت سے محروم ہے۔ دلپذیر کا بادشاہ بیٹے سے محروم ہے۔ دونوں میں بادشاہ اپنے وزیروں سے مشورہ کر کے نجومیوں، جوتشیوں کو بلواتے ہیں۔ دونوں میں وہ بیٹے کی نوید دیتے ہیں۔ سحر البیان میں نجومی بتاتے ہیں کہ بارھویں سال بلندی سے خطرہ ہے۔ دلپذیر میں نجومی بتاتے ہیں کہ چودہ برس کی عمر تک وہ کوئی تصویر نہ دیکھے۔ اسے کاغذ وتعلیم سے دور رکھا جائے۔ پوتھیوں سے نکلتا ہے کہ وہ تصویر دیکھ کر عاشق ہوگا اور گھر چھوڑ کر نکل جائے گا۔ اتفاق سے ساری احتیاط کے باوجود سحر البیان کا شہزادہ بے نظیر چھت پر جاتا ہے اور پری عاشق ہو کر اسے اڑا لے جاتی ہے۔ دلپذیر کا شہزادہ مہ جبین ولی عہد بننے کے بعد سارا سامان دیکھتا ہے اور جب ایک تصویر پر نظر پڑتی ہے تو وہ اس کی تلاش وجستجو میں نکل جاتا ہے۔ سحر البیان میں پری بے نظیر کو 'کل کا گھوڑا' دیتی ہے۔ دلپذیر میں مہ جبین اُڑنے والے درخت پر بیٹھ کر اجتین پہنچتا ہے۔ دونوں مثنویوں میں مہمات سر ہوتی ہیں اور آخر میں بے نظیر وبدر منیر اور مہ جبین و نازنین کی شادی ہو جاتی ہے اور اسی طرح سحر البیان میں وزیر زادی نجم النساء کی شادی فیروز شاہ سے اور دلپذیر میں بہرور کی شادی دانش ور سے ہو جاتی ہے۔ میر حسن نے خانہ باغ کا نقشہ کھینچا ہے۔ رنگین نے نازنین کے خانہ باغ سری نگر کی تصویر اتاری ہے۔ سحر البیان میں نجم النساء وزیر زادی ہے۔ دلپذیر میں بہرور وزیر ہے۔ دونوں نہایت ذہین، وفادار اور کارگزار ہیں۔ دونوں مثنویوں میں سحر وجادو اور مافوق الفطرت عنصر موجود ہے۔ سحر البیان میں فیروز شاہ پری زاد ہے اور نجم النساء سے شادی کرتا ہے۔ دلپذیر میں خود مہ جبین پری کے پیٹ سے پیدا ہوا ہے اور اس کا باپ آدم زاد ہے۔ سحر البیان میں ساری کہانی بے نظیر کے اردگرد گھومتی ہے۔ دلپذیر میں مہ جبین کے

اردگرد گھومتی ہے۔ سحر البیان میں اپنے دور کی مروجہ تہذیب کی ترجمانی اس کا خاص رنگ ہے۔ اس میں پیدائش سے لے کر شادی تک کی ساری رسمیں اسی طرح سے بیان ہوئی ہیں جس طرح وہ اس معاشرے کے طبقۂ خواص میں ادا کی جاتی تھیں۔ رنگین کے ہاں یہ تصویریں خانہ باغ، گھر سے جاتے ہوئے شہزادے کی تیاری، عشق و عاشقی کی کیفیات، حالتِ غشی، نے نوازی وراگ کے اثر، ہولی منانے اور جشن کے مناظر، روشنی آتش بازی، لباس وزیورات، محل، محفلِ راگ رنگ، شادی کی تیاریوں اور اس کی ساری رسومات ساچق مہندی سے لے کر نکاح و مہر تک کی ساری تصویریں بیان کی ہیں۔ یہ سب تصویریں خوبصورت، زندہ اور شعریت لیے ہوئے ہیں۔ سحر البیان میں جنگ کی تیاری کا کوئی نقشہ نہیں ہے۔ دلپذیر میں اس کی ایک دلچسپ تصویر ملتی ہے۔ ہولی کا منظر اور حالتِ جشن بھی رنگین نے پُر اثر و دلچسپ انداز میں پیش کیا ہے۔

سحر البیان میں بادشاہ، شہزادہ بے نظیر، شہزادی بدر منیر، وزیرزادی نجم النساء، پری ماہ رخ اور جنوں کے بادشاہ کے بیٹے فیروز شاہ کے کردار سامنے آتے ہیں اور ان سب میں کم و بیش یہ بات مشترک ہے کہ وہ بے عمل، بے حوصلہ اور کمزور مزاج کے حامل ہیں۔ بے نظیر پر جب کوئی مصیبت پڑتی ہے۔ تو وہ اس سے نکلنے کے لیے جدوجہد کرنے کے بجائے رونے لگتا ہے۔ اس میں مقدر بدلنے کا حوصلہ نہیں ہے۔ وہ عاشق مزاج نہیں بلکہ معشوق مزاج ہے۔ وہ نوعمر ہونے کے باوجود عملِ وصل سے واقف ہے اور ماہ رخ کے ساتھ دادِ عیش دیتا ہے۔ بدر منیر پر بھی احساسِ جسم حاوی ہے اور دوسری ہی ملاقات میں وہ خود کو بے نظیر کے سپرد کر دیتی ہے۔ مثنوی دلپذیر میں شاہ خاور بادشاہ ہے۔ پری زاد شاہزادہ مہ جبین، روشن رائے وزیر اور اس کا بیٹا دانشور ہے۔ سری نگر کی رانی نازنین اور اس کی وزیر بہرہ ور ہے۔ یہ سب باعمل کردار ہیں۔ خاور شاہ ستر بہتر سال کی عمر میں پری کی جستجو میں نکلتا ہے اور اس مہم سے کامیاب و کامران لوٹتا ہے۔ شہزادہ مہ جبین شروع سے آخر تک عمل کا پیکر ہے۔ ساری کہانی اسی کے عمل سے آگے بڑھتی ہے۔ تصویر پر عاشق ہو کر جب تلاشِ محبوب میں وہ نکلتا ہے تو اپنے مقصد سے ذرا نہیں ہٹتا۔ کانورودیس کی جادوگر مہارانی جب اس سے خواہشِ وصل کرتی ہے تو وہ انکار کر دیتا ہے اور جب اس کی دائی دھمکی دیتی ہے تو وہ اس سے کہتا ہے کہ جو ہونا ہو سو ہو میں تیری یا اس کی بات کیسے مانوں میرا جی تو کسی اور کی قید میں ہے۔ اس کا مقصد اور اس کی منزل ہمیشہ اس کے سامنے رہتے ہیں۔ جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ تصویر سری نگر کی رانی نازنین کی ہے تو وہ تدبیر کے ساتھ ڈومنی کا لباس پہن کر سری نگر جاتا ہے۔ وہاں پر بات کا جائزہ لے کر واپس بنارس آ جاتا ہے اور جنگ کی پوری تیاری کر کے دوبارہ سری نگر جاتا ہے اور فتح کر کے منزلِ مراد کو پہنچتا ہے۔ ہر جگہ وہ تدبیر کرتا نظر آتا ہے۔ اس میں اٹھارویں صدی عیسوی کے فرنگی کردار کی واضح جھلک نظر آتی ہے۔ اس کے ہاں سوچ، تدبیر اور قوتِ ارادی کا پتا چلتا ہے۔ جب نازنین اس سے ملاقات کے لیے آتی ہے تو وہ منہ پر نقاب ڈال لیتا ہے اور فاختہ کا وہی قصہ پلٹ کر اسے سناتا ہے جو نازنین نے اس وقت اسے سنایا تھا جب وہ نور بائی ڈومنی کی صورت میں اس کے سامنے آیا تھا۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ رانی سری نگر (نازنین) ہندوستان کی کمزور مسلم سلطنت کی نمائندہ ہے۔ وہ عورتوں کی فوج کے ساتھ بہرہ ور کو لڑنے کے لیے بھیجتی ہے۔ مہ جبین، فرنگیوں کی طرح، ہتھیاروں کی تیاری کے ساتھ سری نگر آتا ہے اور قتلِ عام کر کے اپنے مقصد کی طرف بڑھتا ہے۔ نازنین اس دور کے بادشاہ اور راجہ مہاراجہ کی طرح ہے جو جلد ہتھیار ڈال کر سمجھوتے کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔ مہ جبین کے طرزِ عمل میں حوصلہ، جرأت اور سوجھ بوجھ نظر آتی ہے۔ یہ وہی پہلو تھے جس نے فرنگی کو

ہندوستان کا حکمران بنا دیا تھا۔ نازنین کے کردار میں اکبر شاہ ثانی، شاہ عالم اور آصف الدولہ کے کرداروں کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔

رنگین کی مثنوی دلپذیر کہانی کے اعتبار سے ''سحر البیان'' سے بہتر ہے۔ اس میں قصہ پر زور ضرور ہے لیکن تہذیبی رنگ بھی قصے کے مزاج میں پوری طرح شامل ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''رنگین کے ثبوتِ کمال کے دلائل میں سے ایک یہ بھی ہے کہ ان کی مثنوی دلپذیر اپنے زمانے کی تمام اردو مثنویوں سے بہتر ہے۔ زبان اس کی نہایت صاف اور ستھری ہے اور حکایت بھی دلچسپ ہے'' [۶۸] رنگین نے ضرورت کے مطابق ماحول اور فضا کو پیدا کیا ہے تا کہ کہانی کا فنی اثر گہرا ہو سکے مثلاً وہ حصہ دیکھیے جب خاور شاہ، پری کی تلاش میں، اپنے وزیر روشن رائے اور درویش حق شناس کے ساتھ، لمبی مسافت طے کر کے، ایک اونچے پرشکوہ پہاڑ پر پہنچتا ہے تو یہاں رنگین شکوہِ کوہ کے بیان سے کہانی کی فضا میں فنی اثر کا رنگ شامل کر دیتے ہیں۔ تصویر کشی ان کے بیان کا حسن ہے جس سے وہ مثنوی کے تار و پود بنتے اور اثر آفرینی کو جنم دیتے ہیں۔ اس مثنوی میں جا بجا ایسی تصویریں سامنے آتی ہیں اور اس کے فنی اثر کو گہرا کر دیتی ہیں۔ مہ جبین اور دانش ور ڈومنی کا لباس پہن کر رانی کے باغ میں پہنچتے ہیں اور باغ کو دیکھ کر حیران رہ جاتے ہیں۔ اس باغ کو رنگین نے ۶۸ شعروں میں، شعریت کے ساتھ، اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ منظر مثنوی کا جزو بن جاتا ہے اور ایک دلکش انوکھی تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے مثلاً اس باغ کی چار دیواری کے بارے میں یہ چند شعر دیکھیے۔

تھی جو گرد اس کے چار دیواری	کی تھی اس طرح اس کی تیاری
لاکھ ہا من کرنڈ پسوا کر	کیوڑے سے پھر اس کو گندھوا کر
اس کی اینٹیں غرض پتھائیں تھیں	صرف صندل ہی میں پکائیں تھیں
عود میں موتیوں کو تھا بھونا	پھیر ان کا پکایا تھا چونا
سرخ یاقوت* پیس کر باریک	کی تھی سرخی یہ اس کی خاطر ٹھیک
سن کے بدلے ملایا تھا ریشم	تا نہ ہو اس کی آب داری کم
مصری گوڑ کے عوض ملائی ہے	گچ غرض اس طرح بنائی ہے
تھس کے اینٹیں لگائیں تھیں یعنی	درز رہوے کہیں، یہ کیا معنی
لگا اس کی چنائی میں سارا	تھا عبیر اور گلاب کا گارا

اس قسم کی رنگین تصویریں حسب ضرورت آتی چلی جاتی ہیں۔ مہ جبین و دانش ور ڈومنی کے روپ میں بانسری بجاتے ہیں تو پھول توڑنے کے لیے آنے والی خواصوں پر اس کا کیا اثر ہوتا ہے اسے رنگین نے یہاں اس لیے بیان کیا ہے تا کہ وہ اس اثر کو اس وقت اور فطری رنگ میں پیدا کر سکے جب یہ راگ و نے رانی کے سامنے پیش کیا جائے گا۔ رنگین نے یہ توازن ساری مثنوی میں برقرار رکھا ہے:

نے کو بس درد سے بجانے لگے	اور وہ باری باری گانے لگے
وہ جو آئیں تھیں توڑنے کو پھول	پھول وہ توڑنے گئیں، سب بھول
ہوئیں گرد ان کے آن کر کھڑیاں	وہیں ان کو گذر گئیں گھڑیاں
رہ گئی یوں کوئی درخت سے لگ	جائے جیسے کسی کو مار کے ٹھگ

رہ گئی تھی پکڑ کے سر کوئی　　غش سے تھی زانو پہ سر کو دھر کوئی
نالہ کھینچے ہے کوئی سینے سے　　تھی خفا کوئی اپنے جینے سے
دونوں اپنے کسی نے پیٹ کے گال　　رنگتروں کی نمط کیے تھے لال
جی ہی جی میں سراہتی تھی کوئی　　چپکے چپکے کراہتی تھی کوئی
رکھ کے ٹھوڑی کے نیچے اپنے ہاتھ　　ہر گھڑی یوں کہے تھی آہ کے ساتھ
منہ کو اپنا کلیجا آتا ہے　　کوئی جی کو لیے ہی جاتا ہے
سر تھی پتھر سے کوئی ٹکراتی　　کوئی کوٹے تھی ہاتھ سے چھاتی
تھا کسی نے کیا گریباں چاک　　کوئی ڈالے تھی اپنے سر پر خاک
کوئی حیرت میں آ کے تھی خاموش　　کوئی تڑپھے تھی کوئی تھی بیہوش

آگے چل کر رنگین نے کہانی میں رنگ بھرنے کے لیے ہولی کے جشن کو مثنوی میں شامل کر کے وہ موقع پیدا کیا ہے کہ دلپذیر سحرالبیان سے بڑھ جاتی ہے۔ یہاں لباس، زیورات، سنگھار وغیرہ کا بیان بھی آ گیا ہے اور روشنیوں اور آتش بازی کا منظر بھی جشن کا سماں پیدا کر رہا ہے۔ یہاں وہ کھیل تماشے اور کمالات بھی بیان میں آ گئے ہیں جن سے حقیقی حسین وجمیل تصویریں فضا کو رنگین بنا رہی ہے۔ فنی اعتبار سے یہ حصہ قابلِ ذکر ہے۔ اسی طرح نازنین کے محل اور خواب گاہ کا منظر بھی خوبصورت ہے۔ ناچنے اور گانے والیوں کی تصویریں اور سوانگ گیت سنگیت کھیل تماشوں کا شاعرانہ بیان بھی پراثر ہے۔ اب یہاں مہ جبین اور دانشور کے گانے بجانے کی باری اور بیان آتا ہے۔ اگر رنگین خواصوں پر ان کے راگ و نے نوازی کے اثر کا پہلے سے بیان نہ کر چکے ہوتے تو یہاں نازنین اور دوسروں پر اس کا اثر مبالغہ آمیز معلوم ہوتا۔ آگے چل کر جب شادی کی تاریخ طے ہو جاتی ہے تو تیاریوں کی گہما گہمی اور چلت پھرت کا احساس مثنوی پڑھنے والے کو اس طرح محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود اس تیاری کا حصہ بن جاتا ہے۔ برات روانہ ہوتی ہے تو بازار ہاٹ میں سودا بیچنے والوں کی صدائیں کانوں میں پڑتی ہیں اور برات کا زندہ منظر سامنے آ جاتا ہے۔ یہ بیان بھی یہاں کانوں کو بھلا، دلچسپ پراثر اور اچھا لگتا ہے:

تھا جو وہاں ازدحام خلقت کا　　ان میں بازاریوں کی تھی یہ صدا
کوئی کہتا یہ تھا جھٹک دامن　　لو یہ ہریالی ڈال کی جامن
بیچتا ہوں، یہ چاٹ میلے کی　　پاؤ بھر چار کوڑی دھیلے کی
جس نے کھوئے پہ مال تھا کھویا　　تھا وہ یہ کہہ کے بیچتا کھویا
ذائقہ اس میں ہے خدائی کا　　ہے یہ مکھن بنا ملائی کا
ہر گھڑے رکھ کے کوئی کان پہ ہاتھ　　یہی کہتا تھا ایک ادا کے ساتھ
کیا ہے قاضی کے حوض والے کی　　ژیوڑاں ہیں گرم مسالے کی
کوئی کہتا تھا آ کے لو میرے　　دہرہ دمڑی کو دودھیا ڈھیرے
یہ صدا کر رہے تھے کتنے چنے　　کیا کچالو ہیں نیبوؤں میں بنے
کوئی کہتا تھا آرسی لو نرم　　کوئی کہتا تھا چرپڑے ہیں گرم

دلپذیر میں رنگین نے ایک حسین و جمیل رومانی دنیا تخلیق کی ہے۔ یہ معاشرہ سحر و طلسم اور دیو، جن پری پر یقین رکھتا تھا اور جو اَن ہونی باتیں، پلک جھپکتے میں ہو جاتی تھیں، انھیں سچ و صحیح مانتا تھا۔ یہ ارتقائے انسانی کے جادوئی دور کے اثرات ہیں جو آج سائنسی دور میں بھی انسان کے لیے قابلِ یقین ہیں اور اس کی فطرت سے ہم آہنگ ہیں۔ رنگین نے اس دور کی دوسری داستانوں اور قصوں کی طرح انھیں عناصر سے اپنی مثنوی میں رنگ بھرا ہے۔

تہذیبی زاویۂ نظر سے بھی یہ مثنوی اہمیت رکھتی ہے، اس میں ان رسومات اور رواجوں کو، جو کسی تقریب کے موقع پر برتے جاتے تھے، اس طرح قصے میں گوندھ دیا ہے کہ وہ خود قصہ کا جزو بدن بن گئے ہیں۔ اس مثنوی سے اس دور کی تہذیب کا رنگ برنگی خاکہ ترتیب دیا جاسکتا ہے۔ یہ بھی پتا چلتا ہے کہ یہ معاشرہ موسیقی کا دلدادہ تھا۔ دلپذیر کی کہانی کا مرکزی جزو بھی موسیقی ہے۔

دلپذیر میں رنگین نے منظر نگاری سے اس مثنوی کے حسن میں اضافہ تو کیا ہے لیکن اس کا انداز اتنا بیانیہ ہے کہ اس میں انسانی جذبات اس طور پر شامل نہیں ہوتے جس طور پر ''سحر البیان'' میں محسوس ہوتے ہیں۔ بیان میں خارجیت اتنی حاوی ہے کہ داخلیت بالکل دب گئی ہے۔ اگر رنگین ان دونوں کو ملا کر ایک کر دیتے تو یہ مثنوی سحر البیان سے بڑھ جاتی۔ داخلیت رنگین کے نشاطیہ مزاج میں کم اور دبی ہوئی ہے۔ یہی فضا اس دور کے لکھنؤ میں تھی اور یہی فضا سارے برصغیر کے تہذیبی مزاج پر حاوی تھی۔ اس مزاج میں سلیقہ تو ہے۔ روایت پرستی اور سجاوٹ تو ہے، دیدہ زیبی اور آرائش تو ہے لیکن دل میں اتر جانے والی کیفیت نہیں ہے۔ رنگین نے اسی ماحول میں زندگی گزاری تھی اور اسی ماحول میں رہ کر سرکار دربار اور طبقۂ خواص کے لیے لکھا تھا اور اسی لیے دلِ دردمند سے پیدا ہونے والی دھڑکن ان کی شاعری میں نہیں ہے۔ اس دور میں اسی لیے میر کی آواز، جس میں اس تہذیب کا نوحہ اور عام انسان کی دردمندی شامل تھی، دب گئی اور جعفر علی حسرت و میر سوز کا طرزِ فکر جرأت، انشاء، رنگین اور مصحفی کی شاعری میں اس طرح اُبھرا کہ اب نئی نسل کے شعرا کو اپنے دل کی آواز معلوم ہونے لگی۔ اس طرح ایک ایسا رنگِ سخن وجود میں آ گیا جو اس فضا اور اندازِ فکر سے ہم آہنگ بھی تھا اور اس کا ترجمان بھی۔ آنے والے دور کی شاعری کو اسی زاویے سے دیکھ کر ناسخ و آتش کے رنگِ سخن کو سمجھا جاسکتا ہے۔ یہی وہ شاعری ہے جو اس پورے دور کی ترجمان ہے۔

مثنوی ''دلپذیر'' میں بھرتی کے اشعار بہت کم نظر آتے ہیں۔ یہ ایک گتھی ہوئی، مربوط مثنوی ہے۔ جس میں ہر شعر قصے کو آگے بڑھاتا ہے۔ یہ ایک منظوم داستان ہے جو مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ بیان میں شعریت بھی ہے اور تسلسل بھی۔ قصے کی اٹھان میں فنی جوہر اور شعور شامل ہے۔ کسی پہلو یا حالت کو بیان کرنے کے لیے ایسے اشعار آتے چلے جاتے ہیں جن سے وہ پہلو یا حالت اُجاگر ہو کر فنی اثر کو بڑھا دیتے ہیں مثلاً روشنی کا بیان کرتے ہوئے یہ شعر آتا ہے:

روشنی یہ نہیں ہے لیجے تاڑ   کچے سونے کا یہ کھڑا ہے پہاڑ

یا نازنین دلہن بنائی جارہی ہے۔ اس جگہ جو شعر آئے ہیں وہ دلہن کی تصویر کو اجاگر کرتے ہیں

تھی وہاں شب یہاں تھی زلفِ سیاہ   تھا وہاں چاند یاں تھا رخ جوں مہ

تارے اس جا تھے ڈانک تھی اس جا   چاندنی واں تھی یاں تھا فرش بچھا

نہیں زنجیر سر پہ لہراتی   ابر میں برق ہے نظر آتی

اور ٹیکا جما کے ماتھے پر مانگ دی اس نے موتیوں سے بھر
کہتے دیکھ اس کو لوگ تھے سارے نہیں موتی یہ چمکے ہیں تارے
دھگدھگے سرخ اس کی چھاتی پر یوں وہاں آتے تھے ہر اک کو نظر
اس کو تم یوں سمجھ لو دل میں خوب جوں نظر آئے مہر وقتِ غروب

رنگین نے اپنی ساری شاعری کی طرح دلپذیر میں بول چال کی عام زبان استعمال کی ہے اور یہ وہ رجحان ہے جو مستقبل کی زبان کی نشان دہی کرتا ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''زبان کے معاملے میں بھی رنگین اپنا آپ ہی جواب ہے۔ قائم (چاندپوری) کہ دیکھیے کہ سودا کے شاگرد تھے، لیکن زبان شاہ حاتم کی رکھتے تھے بلکہ بعض غزلوں میں حاتم سے بھی پہلے کی اور پھر رنگین کے کلام کو دیکھیے کہ شاہ حاتم کے شاگرد تھے لیکن زبان ان کی شاہ نصیر کی زبان سے ملتی ہے'' [۶۹] مثنوی دلپذیر کا روزمرہ و محاورہ بول چال کی معیاری زبان کے عین مطابق ہے۔ انداز بیان میں روانی و سلاست ہے۔ بیان کی صفائی اور ربطِ کلام خاص طور پر قابلِ توجہ ہے۔ رنگین کو ہر طبقے کی زبان پر قدرت حاصل ہے۔ ان کا ذخیرۂ الفاظ بھی غیر معمولی ہے۔ زبان کے ساتھ ان کا لب و لہجہ بھی پوری طرح مطابقت رکھتا ہے اور فنی اثر کو بڑھاتا ہے۔ کہیں کہیں آج کے معیار سے، قدیم الفاظ کھٹکتے ہیں لیکن دراصل یہ وہ الفاظ ہیں جو رنگین کے زمانے میں معیاری تھے اور طبقۂ خواص میں مروّج و مستعمل تھے۔ مثلاً ''جد'' بجائے ''جب'':

رخصت آ مہ جبیں سے جد لی اس نے پوشاک اپنی تب بدلی

لفظ ''رنڈی'' بمعنی ''عورت'' کا استعمال عام تھا۔ پنجابی میں آج بھی رنڈی کا لفظ انھی معنی میں بولا جاتا ہے۔

پر جو تھی اس کی رنڈیوں کی فوج لے کے اس کو چڑھی وہ بس جوں موج
پھر وہ سب رنڈیوں کا بھیس بنا چلے بس دو دو، چار چار جدا

اسی طرح کہیں وہ اردو فعل کی فارسی طریقے سے جمع بنا کر شعر میں لاتے ہیں۔ یہ ساٹھ سال پہلے تک کی دتی کے گلی کوچوں میں، میں نے سنا ہے۔ رنگین کے زمانے میں یہ استعمال عام تھا۔ داغ دہلوی کے ہاں بھی یہ اسی طرح نظر آتے ہیں۔ مثلاً

ع آ کے نذریں دیاں وزیروں نے

اب بنارس سے آتیاں ہیں ہم اور جوالا کو جاتیاں ہیں ہم
چوبیں سونے کی ایسیاں تھیں ٹھوس جن کا لاٹ آن کر کرے پابوس
وہ جو تھیں کشتیاں کیسے بڑیاں تھیں دھریں ان میں پھول کی چھڑیاں

ع شمع روشن کیاں بس ان میں تمام

رنگین نے اپنی مثنوی ''دلپذیر'' کی مناجات میں بارہ چیزوں کے لیے دعا مانگی ہے۔ اس میں چھٹی دعا یہ ہے:

اور چھٹی ہو یہ مثنوی مشہور ہے اس عاصی کو تجھ سے یہ منظور

رنگین کی یہ دعا مستجاب ہوئی اور اپنے سالِ تصنیف ۱۲۱۳ھ کے دو سو بارہ سال بعد، جب کہ یہ اب تک زیورِ طبع سے آراستہ بھی نہیں ہوئی اور صرف مخطوطوں کی شکل میں لاہور، رامپور اور لندن کے کتب خانوں میں محفوظ ہے آج بھی توانا

اور زندہ ہے۔ سحر البیان کے بعد یہ اس دور کی سب سے اچھی پر اثر مثنوی ہے۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ ''جہاں تک متروکات اور زبان کی فرسودگی کا سوال ہے سحر البیان سے کم از کم پچاس برس آگے ہے۔ اس میں متروکات نہ ہونے کے برابر ہیں'' [۷۰] ''دلپذیر'' اردو کی تین بہترین رومانی مثنویوں میں سے ایک ہے۔

رنگین نے جیسا کہ خود ''دیوانِ ریختہ'' مکتوبہ بانده ۱۲۴۹ھ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ آج تک معاد و معاش، عشق و عاشقی، ظرافت و علم مجلس و تصوف اور خطوط نویسی میں (۴۶) مثنویاں لکھی ہیں۔ یہ ایک بڑی تعداد ہے۔ میر نے کل ۳۷ مثنویاں لکھیں۔ سودا کی ہجویہ، مدحیہ و عشقیہ مثنویوں کی تعداد دس سے بھی کم ہے۔ میر حسن نے کل بارہ مثنویاں لکھیں جن میں ''سحر البیان'' آخری مثنوی ہے۔ جرأت نے عشقیہ، ہجویہ، وصفیہ و مکاتیب کو شامل کر کے کل ۲۴ مثنویاں لکھیں۔ مصحفی نے بیس کے قریب مثنویاں لکھیں جن میں شعلۂ شوق، جذبۂ شوق، اور بحر المحبت شامل ہیں۔ انشا نے کل سات مثنویاں لکھیں جن میں زیادہ تر ہجویہ ہیں جب کہ رنگین نے چھوٹی بڑی چھیالیس مثنویاں لکھیں جن میں ''دلپذیر'' بھی شامل ہے۔

کلامِ رنگین کا بہت کم حصہ اب تک شائع ہوا ہے۔ ''ایجادِ رنگین'' مطبوعہ نولکشور، کانپور سے ساتویں بار ۱۸۹۶ء میں شائع ہوئی۔ ''فرس نامہ'' مطبع نولکشور لکھنؤ سے ۱۹۲۵ء میں چھبیسویں بار شائع ہوا اور مطبع مصطفائی کانپور سے بھی ۱۲۷۶ھ میں طبع ہوا۔ ''دیوانِ ریختی'' مع اصطلاحاتِ بیگمات انشا کے دیوانِ ریختی کے ساتھ ۱۹۲۴ء میں نظامی پریس بدایوں سے شائع ہوا۔ اسی دیوان میں رنگین کی دو مثنویاں اور ایک ''قصیدی'' بھی شامل ہے۔ ''مسدس رنگین'' مرتبہ تحسین سروری، جس میں چھ منظوم خط، مثنوی کی ہیئت میں شامل ہیں، ۱۹۵۲ء میں کراچی سے شائع ہوئی۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ عجائب و غرائب کا انتخاب ''مظہر العجائب'' کے نام سے ۱۲۶۲ھ میں اور مثنوی چار باغ کا قصہ، جو طوطا کہانی سے ماخوذ ہے، ۱۲۶۶ھ میں الگ سے بھی شائع ہوا۔ تصنیفِ رنگین ۱۲۶۱ھ میں ''ایجادِ رنگین'' کے ساتھ ایک جلد میں شائع ہوئی اور ''گل دستۂ رنگین'' جو ''سبع سیارہ'' کی دوسری مثنوی ہے مرزا محمد ہادی عزیز نے شائع کی'' [۷۱] ان کے علاوہ ان کا سارا کلام آج تک غیر مطبوعہ ہے اور کسی اہلِ نظر کی تدوین کا منتظر ہے۔

اب یہاں ہم رنگین کی چند اور مثنویوں کا ذکر کریں گے۔ ''ایجادِ رنگین'' (۱۲۰۰) اشعار پر مشتمل مثنوی ہے جو انھوں نے اپنے بیٹے اختیار خاں کی نصیحت کے لیے لکھی تھی:

شعر گر چاہے کرے اس کے شمار	تو تو گن لو تین سو کو چار بار
اے مرے فرزند اختیار خاں	دس نصیحت تجھ کو کرتا ہوں عیاں

حمد اور نعتِ رسول کے بعد ''آغازِ سرگذشت خواجہ محمود'' کی سرخی آتی ہے جس کے تحت ایک سفر کا ذکر کیا ہے کہ وہ اپنے دو دوستوں کے ساتھ لکھنؤ سے بنارس جا رہے تھے جن میں سے ایک کا نام خواجہ محمود تھا اور دوسرے کا نام شیریں بیگ تھا۔ دورانِ سفر سب اپنے اپنے عشق کا قصہ بیان کر رہے تھے لیکن خواجہ محمود خاموش تھے۔ ان سے جب اصرار کیا گیا تو انھوں نے بتایا ایک بار وہ اپنے والد کے ساتھ دہلی سے بنارس گئے۔ یہاں پہنچ کر وہ چوک کی سیر کو نکلے اور اغو پر عاشق ہو گئے۔ میری حالتِ غشی کو دیکھ کر اس نے لونڈی کو بھیج کر مجھے اوپر بلوایا۔ تسلی تشفی کی اور کہا کہ یہاں بھی آیا کرو۔ میں ہر صبح دوپہر جا کر بیٹھتا اور جب میں اپنے والد کے ساتھ واپس لوٹا تو ہر وقت اس کی یاد میں افسردہ و دلگیر رہنے لگا۔ اسی حالت میں دس برس گزر گئے۔ والد کی وفات کے بعد میرے دل میں آیا کہ میں بنارس جاؤں اور اس کا دیدار کروں۔

بنارس گیا تو اللہ نے روز وصل دکھایا۔ تین دن تک اس نے ضیافت کی۔ ہر روز رقص و سرود کی محفل برپا کی۔ یہ بتا کر رنگین نے گریز اختیار کیا اور اس عشق مجازی کو عشق حقیقی کا رنگ دے دیا:

کھیل کے جینے کو جینے میں نہ گن — کھیل سے اب ہاتھ اٹھا اب کوئی دن

خونِ دل پی آز و حرص اپنی کو کھا — آدمی بن مان کے میرا کہا

عشق کس مذہب میں کچھ معیوب ہے — ہر مجازی سے حقیقی خوب ہے

مر تو اس پر مر، نہیں جس کو فنا — دل کو یاں اہلِ فنا میں مت لگا

ڈر کے رکھ بحر مجازی میں نہ گام — ڈوب جا عشق حقیقی میں تمام

زندگی لہو و لعب میں کھو نہیں — راہ میں اپنے یہ کانٹے بو نہیں

نیک ہو، بدرہ نہ از بہر خدا — سب کو بچھو کی طرح سے مت ستا

اس کے بعد پہلی حکایت آتی ہے جس کی سرخی ''حکایت کژدم'' ہے۔ حکایت کژدم بیان کر کے یہ دو شعر آتے ہیں:

آج کر لے کام کی اپنے کشود — پھر نہیں کرنے کا کچھ افسوس سود

کھائے گا ارمان کل تو اس طرح — کرتی مرتے میں تھی بلی جس طرح

اس کے فوراً بعد ''حکایت گربہ'' بیان ہوتی ہے جس کے آخر میں یہ شعر آتا ہے:

رحم کی اک شخص کی مجھ سے تو آ — شکرے اور پدّے کا کیوں کر جی بچا

اس کے فوراً بعد ''حکایتِ شکرہ و پدہ'' کی سرخی آتی ہے اور اس حکایت کو اخلاقی نتائج کے ساتھ بیان کر کے اس کا تعلق آخری شعر کے ذریعے اگلی حکایت سے قائم کر دیا جاتا ہے جس میں ''حکایت سگ گرجی'' بیان کر کے آخری شعر سے اس کا رشتہ اگلی حکایت سے جوڑ دیا جاتا ہے اور یہ سلسلہ آخری حکایت تک اسی طرح قائم رہتا ہے۔ تکنیک اور ہیئت کے اعتبار سے یہ ایک نیا تجربہ ہے۔ سب حکایات دلچسپ ہیں اور ان سے جو اخلاقی نتائج اخذ کیے گئے ہیں وہ آفاقی نوعیت کے ہیں۔ رنگین نے زندگی کے اپنے تجربوں کو بھی ان حکایات میں سمو دیا ہے۔ یہ مثنوی بھی صاف، سادہ اور عام بول چال کی زبان میں لکھی گئی ہے اور اکثر ایسے اشعار آتے ہیں جو ضرب المثل کا درجہ رکھتے ہیں مثلاً

ظلم کی ٹہنی کبھی پھلتی نہیں — ناؤ کاغذ کی کہیں چلتی نہیں

فعلِ بد سے ہاتھ تو دھوتا نہیں — تجھ میں صحبت کا اثر ہوتا نہیں

ایک دن آخر کو مرنا ہوئے گا — باغ دنیا سے گزرنا ہوئے گا

بد کو ہوتا ہے غرض نیکی سے بیر — نیک سے کب ہوئے کچھ نیکی بغیر

ہر سخن اس کا تھا مصری کی ڈلی — بات اس کی سب کو لگتی تھی بھلی

سچ تو ہے انساں انھیں کا نام ہے — رحم کھانا جن کا دائم کام ہے

رنگین کے ہاں زبان و بیان، موضوع کی مناسبت سے ساتھ چلتے ہیں وہ اپنے موضوع کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔

رنگین ایک ایسے قصہ گو شاعر ہیں۔ جن کا زور قصے کو اس طرح بیان کرنے پر رہتا ہے کہ کہانی کا اثر گہرا ہو جاتا ہے۔ ''داستان رنگین'' بھی ایک ایسی ہی مثنوی ہے جس میں گجرات کے سوداگر کی ایک دلچسپ و عجیب کہانی

بیان کی گئی ہے۔ رنگین نے بتایا ہے کہ یہ قصہ باندہ میں میر صاحب نے انھیں سنایا تھا اور شمشیر خاں کے کہنے پر انھوں نے بائیس دن میں اسے مکمل کیا۔ اس میں اشعار کی تعداد ایک ہزار ہے۔ اس وقت ان کی عمر ۷۶ سال کی تھی ع : ان دنوں میرا چھترواں ہے سال۔ رنگین کا سال پیدائش ۱۱۷۰ھ ہے گویا یہ مثنوی ۱۲۴۵ھ میں لکھی گئی۔ خود رنگین نے اس مصرع سے کہ۔ ''داستانِ رنگیں نام اس کا ہے یار'' تاریخ تصنیف ۱۲۴۵ھ نکالی ہے۔ یہ ایک پیچ دار، رنگا رنگ و دلچسپ کہانی ہے۔ جب کہانی ختم ہوتی ہے تو رنگین اس کا رخ بے ثباتی دہر کی طرف موڑ دیتے ہیں اور مثنوی ''ایجادِ رنگیں'' کے ابتدائی اشعار بھی، جو تصوف و اخلاق سے متعلق ہیں، یہاں شامل کر دیتے ہیں۔

اظہارِ بیان اور تکنیک کے اعتبار سے یہ ایک پر اثر مثنوی ہے جسے رنگین نے سلیس و رواں زبان میں بیان کیا ہے۔

مثنوی ''عجائب و غرائب'' میں رنگین نے دو متضاد موضوعات کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ یہ دونوں مثنویاں پانچ پانچ سو اشعار پر مشتمل ہیں۔ دونوں کی بحریں بھی الگ الگ ہیں۔ مثنوی ''عجائبِ رنگیں'' میں ظرافت کی جلوہ گری ہے اور ''غرائبِ رنگیں'' میں تصوف موضوعِ سخن ہے:

جانتا ہوں ایسے نسخے دو کہوں	کہہ کے ان دونوں کو میں چپ ہو رہوں
پھر اٹھاؤں شعر کے کہنے سے ہاتھ	اور لگاؤں دھیان اپنا تیرے ساتھ
نسخۂ اول ہے یہ اے صاحبو	نام اس کا ہے عجائب سن رکھو
سب ظرافت کی حکایات اس میں ہیں	ساری شیطاں کی کنایات اس میں ہیں

رنگین کا ''دیوان آمیختہ'' ہزلیات کا دیوان تھا۔ مثنوی ''عجائب'' کی ساری حکایت بھی ہزلیات سے تعلق رکھتی ہیں۔ یاروں کی محفل میں ان سے لطف اٹھایا جا سکتا ہے۔ اسی لطفِ بیان کو رنگین نے ظرافت کا نام دیا ہے۔ یہ معاشرہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فحش و جنسی مذاق ہی کو ظرافت سمجھتا تھا۔ عورت اور جنس اس معاشرے کے اعصاب پر سوار تھی۔ یہ پہلو انشا، جرأت اور مصحفی کی شاعری میں بھی ملتا ہے۔ ''معاملہ بندی'' جب کھل جاتی ہے تو اس کی لے بھی اسی پر ٹوٹتی ہے۔ وہ تضاد، جو اس معاشرے کے فرد کے اندر موجود تھا، ''عجائب و غرائب'' میں سامنے آیا ہے۔

مثنوی ''غرائب'' میں رنگین نے حکایت کے پیرائے میں تصوف و اخلاق کے پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔ یہاں مثنوی پڑھنے والے کو ایک 'اوپری پن' کا احساس ہوتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ کلام رنگین پڑھ کر یقین نہیں آتا کہ رنگین ایسی صوفیانہ باتیں بھی کر سکتے ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ اس تجربے سے خود نہیں گزرے۔ وہ تو صرف روایتِ تصوف کے پیرو تھے اور اسی لیے ان کے بیان میں وہ اثر نہیں ہے جو خود اپنے ذاتی تجربوں کے بیان سے ہوتا ہے۔ اپنی بات کو کہانی کے انداز میں، حکایت کے روپ میں بیان کرنا رنگین کا پسندیدہ پیرایہ ہے۔ یہ ایک طرح سے الگ الگ چھوٹی چھوٹی نظمیں ہیں اور یہ روایت مثنوی مولانا روم اور شیخ سعدی کی گلستاں بوستاں سے رنگین کے ہاں آئی ہیں۔ ان روایات میں زیادہ تر وہ ہیں جو برصغیر پاک و ہند کے تہذیبی و سماجی مزاج کی حامل ہیں۔ ان میں سے بعض حکایات دلچسپ اور سبق آموز ہیں اور ان سے اخلاقی سطح پر آج بھی لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔

مثنوی ''شہر آشوب رنگین'' میں رنگین نے مختلف پیشوں مثلاً دربیان کسب دہقان، دربیانِ سپاہ گری، دربیان کسبِ تجارت، دربیان کسب قصاب، گازر، باغباں، تجار، حاجی و طوافِ کعبہ، بھڑ بھونجا، کسب عطار اور سیاحی کے

بارے میں اصولِ کسب بتا کر ان سے اخلاقی نتائج اخذ و بیان کیے ہیں۔ اس مثنوی کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں ان پیشوں کی کیا حالت تھی اور لوگ کس طرح ان پیشوں کے بنیادی اخلاقی اصولوں کی خلاف ورزی کرتے تھے۔ شہر آشوب کی روایت میں رنگین نے مختلف پیشوں کی حالت و کیفیت کا جائزہ تو لیا ہے لیکن ساتھ ہی اسے ایک ایسا رنگ دیا ہے جو شہر آشوب کی روایت سے قدرے الگ ہے۔ یہاں وہ ایک ناصح کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ یہ مثنوی شہر آشوب کی روایت میں ایک نیا تجربہ اور ایک اضافہ ہے۔

رنگین نے ایک اور مثنوی میں، جو (۱۴۶) اشعار پر مشتمل اور ''مخمسِ رنگین'' کا دوسرا جزو ہے، عباداللہ مرزا پسر تاجر اصفہان اور محبوب دختر سوداگر بنارس کا قصہ عشق بیان کیا ہے۔ عباداللہ مرزا تجارت میں نقصان اٹھا کر جب ایک جہاز میں سفر کرتا ہے تو ایک مقام پر ناخدا کہتا ہے کہ یہ مقامِ قضا ہے۔ یہاں کسی ایک کو اپنی جان کی قربانی دینی ہوتی ہے۔ اس کے بغیر جہاز آگے نہیں بڑھتا۔ عباداللہ مرزا، جو اپنی زیست سے عاجز تھا، خود کو پیش کر کے، جہاز سے اتر کر، کشتی میں بیٹھ جاتا ہے۔ اتنے میں زبردست طوفان آتا ہے اور کشتی پہاڑ سے جا ٹکراتی ہے عباداللہ اتر کر پہاڑ پر چڑھ جاتا ہے اور تھکن و ماندگی سے وہاں اس کی آنکھ لگ جاتی ہے۔ دوسرے دن آنکھ کھلتی ہے تو اسے اونٹ کے برابر ایک پرندہ کھڑا نظر آتا ہے کچھ دیر بعد وہ اڑ جاتا ہے۔ دوسرے دن صبح کو وہی پرندہ وہاں پھر کھڑا نظر آتا ہے۔ جب وہ اڑنے لگتا ہے تو عباداللہ پر پکڑ کر اس سے چمٹ جاتا ہے۔ اڑتے اڑتے جب وہ بنارس پہنچتا ہے اور زمین سے قریب آتا ہے تو عباداللہ اس کو چھوڑ کر کسی مکان کی چھت پر جا گرتا ہے۔ آواز سن کر سب جمع ہو جاتے ہیں۔ سوداگر کی بیٹی اسے دیکھتی ہے تو دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ سوداگر اس سے نام اور اتا پتا پوچھتا ہے۔ عباداللہ سب حالات و واقعات بیان کرتا ہے اور سوداگر کے ہاں رہنے لگتا ہے۔ سوداگر اس کی شرافت، نیکی و سادگی سے خوش ہو کر اپنی بیٹی کی شادی، دونوں کی خواہش کے مطابق، اس سے کر دیتا ہے۔ اس مثنوی کا رنگ و مزاج بھی رنگین کی دوسری مثنویوں کی طرح ہے۔

''نظم رنگین'' ہزار شعر پر مشتمل ایک مثنوی ہے جس میں دس بحروں میں سو حکایات نظم کی گئی ہیں اور ہر بحر میں سو شعر کہے ہیں۔ حکایات اخلاقی بھی ہیں اور ہجویہ و ہزلیہ بھی۔ یہ مثنوی ۱۲۲۰ھ میں لکھی گئی جیسا کہ ان اشعار سے واضح ہوتا ہے:

اور مرے مطلب یہ نکلیں اس سے دو	نظم رنگین نام اور تاریخ ہو
سو عدد اس میں سے جب لیجے نکال	پورے تب باقی رہیں ہجرت کے سال

اس زمانے میں رنگین بے روزگار تھے:

ان دنوں بیٹھا ہوں میں بے روزگار	کچھ نہیں دنیا کا مجھ کو کار بار
جی کے بہلانے کی خاطر اپنے لیک	شغل یہ پیدا کیا ہے میں نے ایک
یعنی میں اک مثنوی ایسی کہوں	جس سے دایم موردِ تحسیں رہوں
پورے اس کے شعر دس سو ہوں تمام	بحر بھی ہوں دس اس کی ، والسلام

اہتمام کے ساتھ منصوبہ بنا کر کہنا رنگین کا مزاج ہے۔ وہ نئے نئے تجربے اور نئے نئے راستے تلاش کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ رنگین کے یہ تجربے زیادہ تر ہیئت، ترتیب اور بحور سے تعلق رکھتے ہیں۔ حکایت نویسی ان کا پسندیدہ مشغلہ

ہے۔ وہ زود گو بھی ہیں اور قادر الکلام بھی۔ اس مثنوی میں وہ حکایات بھی ہیں جو فارسی و عربی تصانیف میں ملتی ہیں اور وہ بھی جو خود رنگین نے تخلیق کی ہیں۔ یہ مثنوی بھی رنگین کے ایک نئے تجربے کی مثال ہے۔

ان مثنویوں کے علاوہ رنگین نے مثنوی کی ہیئت میں منظوم خطوط بھی لکھے ہیں جن میں سے چھ وہ ہیں جو ''مسدس رنگیں'' میں شامل ہیں۔ مثنوی کی ہیئت کے مطابق حمد و نعت سید المرسلین لکھ کر'' بیان تعریف سخن و سخن فہم و تمہید ایں نظم'' کی سرخی آتی ہے جس میں بتایا ہے کہ سخن اور مغز سخن کو وہی سمجھ سکتا ہے جو نظر رکھتا ہو ورنہ الماس اور بلور صورت میں دونوں ایک سے ہوتے ہیں لیکن جو جوہری ہوتا ہے وہی اسے پہچانتا ہے۔ رنگین ہمیشہ نئی طرز، نئی وضع اور نئے تجربوں میں لگے رہتے ہیں۔ یہاں بھی انھوں نے یہی بتایا ہے کہ:

پر نئی وضع کوئی ایسی ہو   خوش طبیعت ہو دیکھ کر جس کو

''مسدس رنگین'' میں چھ منظوم خط شامل ہیں: (۱) از لکھنؤ بہ شاہجہاں بنام شخصے۔ (۲) از لکھنؤ بہ شاہجہاں آباد بنام شخصے۔ (۳) از لکھنؤ بہ شاہجہاں آباد بنام بسنت سنگھ نشاط۔ (۴) از لکھنؤ بہ شاہجہاں آباد بنام محمد اشرف خاں۔ (۵) از لکھنؤ بہ بنارس بنام خواجہ محمود۔ (۶) از لکھنؤ بہ بنارس بنام میرزا محمد ابراہیم صاحب۔ پہلے خط کا مکتوب الیہ کوئی عورت ہے جس سے ہجر و فراق کی اپنی حالت کو بیان کر کے تصورات کی دنیا بسائی ہے۔ دوسرا خط زیادہ دلچسپ ہے۔ اس میں بھی بے کسی، حالت بے قراری اور دوستوں سے غمِ جدائی کو ایک قصہ کے ذریعے بیان کیا ہے۔ لکھا ہے کہ چار شخص ہم سفر تھے۔ ان میں سے ایک بڑھئی تھا۔ ایک درزی، ایک سنار اور ایک زاہد تھا۔ ان کے پاس مال و اسباب زیادہ تھا۔ چوری کے ڈر سے انھوں نے طے کیا کہ باری باری ہر شخص جاگ کر پہرہ دے۔ پہلے بڑھئی کی باری آئی۔ اس خیال سے کہ کہیں نیند نہ آ جائے اس نے ایک لکڑی لی اور اسے تراش کر پری صورت ایک پتلی تیار کی۔ جب درزی کی باری آئی تو اس نے اس کا موزوں لباس سی کر تیار کر دیا۔ سنار کی باری آئی تو اس نے زیور بنا کر اسے پہنا دیے۔ جب زاہد کی باری آئی تو وہ اسے دیکھتا رہ گیا اور دعا مانگی کہ اس میں جان پڑ جائے۔ دعا قبول ہوئی اور اس میں جان پڑ گئی۔ جب صبح سب نے اسے دیکھا تو پھڑک اٹھے اور ہر ایک دعویٰ کرنے لگا۔ اس کی خبر کوتوال کو ہوئی۔ وہ آیا اور اسے دیکھ کر کہا کہ یہ تو فلاں قبیلے سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ تو اپنے باپ کے گھر جا رہی تھی تم اسے یہاں کیسے لے آئے۔ جو مال اس سے لیا ہے وہ واپس کریں۔ یہ جھگڑا قاضی کے پاس پہنچا تو اس نے کہا کہ یہ تو اس کی کنیز ہے اور بہت مال و زر لوٹ کر لے گئی ہے:

غور کیجو تو ایک وہ دلدار   اور کتنے ہیں اس کے دعوے دار

یہ دیکھ کر ایک شخص نے، جو بھیڑ میں وہاں کھڑا تھا، کہا تم کیوں جھگڑتے ہو یہاں سے سو کوس کے فاصلے پر ایک درخت ہے اسے وہاں لے جاؤ۔ سارا ماجرا بیان کرو۔ وہ سن کر انصاف کر دے گا۔ وہ سب اس پیڑ تک گئے اور سارا قصہ کہہ سنایا۔ اتنے میں ایک ہیبت ناک آواز آئی اور درخت کا سینہ چاک ہو گیا اور پتلی دوڑ کر اس میں چلی گئی اور درخت پھر اپنی اصلی حالت میں واپس آ گیا۔ یہ دیکھ کر سب پر عالم یاس چھا گیا اور وہ کہنے لگے۔

اب تو آپس کی مٹ گئی کل کل   لو یہ جھگڑا ہی ہو گیا فیصل
اصل سے فرع، فرع سے ہے اصل   کیوں نہ دونوں کا ہم دگر ہو وصل
جز کو نسبت ہے اپنے کل کے ساتھ   نشہ ہوتا ہے جیسے مل کے ساتھ

اس کے بعد رنگین نے زاہد کے تعلق سے اس کا رخ عشق مجازی سے عشق حقیقی کی طرف موڑ کر اس کہانی کی خوبصورت

تاویل کی ہے:

اپنا ہے وہم اسی طرح نجّار　　عقل خیاط ہے، خیال سنار
دل بعینہٖ مثال زاہد ہے　　جو کرے ہے رہِ حقیقت طے
ہے یہ دنیا مثال خوف و خطر　　جس میں واقع ہوا ہے ہم کو سفر
عشق ہے کوتوال قاضی روح　　دم بدم جس کو سیکڑوں ہیں فتوح
ہے تصور ترا وہی پتلی　　جس میں آیا تھا ایک دم میں جی
آہ سرکش ہے اپنی نخل آسا　　جس نے جھگڑا مٹا دیا سب کا
سو وہ مانگے ہے یوں دعا کم بخت　　یا الٰہی تو کر دے مجھ کو درخت

رنگین نے اس خط کا ''چار باغ'' نام رکھا ہے، جس سے ۱۲۰۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔

تیسرا خط شاگردِ رنگیں بسنت سنگھ نشاط کے نام ہے جس میں انھیں ہینکن کے گھر جانے اور وہاں جہاں آبادی کو بلا کر خط سنانے کے لیے کہا گیا ہے۔ اس خط میں اپنی حالتِ زار اور بے قراریِ دل کا ذکر کیا ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جہاں آبادی کے بغیر بے چین و بے قرار ہیں۔ قیاس کہتا ہے کہ یہ تینوں خط جہاں آبادی ہی کے نام ہیں۔ چوتھے خط کا ذکر تیسرے خط میں اس طرح کیا ہے کہ میں چوتھا خط اپنے بھائی کے نام بھیج رہا ہوں جو طبیب کامل ہے تا کہ وہ دردِ عشق کا کوئی نسخہ تجویز کر سکے۔ یہ چوتھا خط محمد اشرف خاں کے نام ہے جن کا ذکر ''مجالس رنگیں'' اور اخبارِ رنگیں میں بھی آیا ہے اور بیماریِ عشق کے لیے نسخہ طلب کیا ہے۔ پانچویں خط کا ذکر چوتھے خط میں کیا ہے جو بنارس کے خواجہ محمود کے نام لکھا گیا ہے۔ اس میں بھی دردِ عشق اور بیقراریِ دل کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ چھٹے خط میں، جو میرزا محمد ابراہیم صاحب کے نام ہے، سفر میں پڑنے والی بپتا کو بیان کیا ہے۔

یہ چھیوں خط ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور مل کر مثنوی بناتے ہیں۔ ان خطوط میں زبان و بیان کی دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ رنگین کی زبان آج کی زبان ہے اور تاریخی اعتبار سے یہ اہم بات ہے۔ یہ صورت اس طور پر کسی دوسرے ہم عصر شاعر کے ہاں نظر نہیں آتی۔ وہ استعمالِ زبان کے لحاظ سے اپنے دور سے پچاس سال آگے ہیں۔ ان کے ہاں فارسی ترکیبِ نحوی اور جملے کی ساخت دب کر اردو زبان کا اپنا لہجہ اور اس کی اپنی ترکیبِ نحوی اجاگر ہوتے ہیں۔ زبان و بیان اور طرزِ ادا و لہجہ کے اعتبار سے بھی رنگین تاریخی اہمیت کے حامل ہیں۔

''مخمس رنگین'' جسے پنجۂ رنگیں بھی کہا گیا ہے، دو منظوم خط (بنام بھائی خدا یار خان احمد دوسرا بنام الٰہی بخش معروف) اور تین منظوم قصوں پر مشتمل ہے: ایک میں عیاد اللہ مرزا پسر تاجر اصفہان اور محبوب دخترِ سوداگر بنارس کا قصہ بیان کیا ہے جس کا مطالعہ ہم پہلے کر آئے ہیں۔ دوسرے میں میواتن کا قصہ بیان کیا ہے اور تیسرے میں چھکو طوائف کی ہجو لکھی ہے جو ہجو کے اعتبار سے دلچسپ اور زبان و بیان کے لحاظ سے خاص اہمیت رکھتی ہے۔

''داستانِ رنگین'' میں، جو مثلثِ رنگین کا دوسرا جزو ہے، اردو کہاوتوں کو جو روزمرہ عام بول چال کی زبان میں استعمال ہوتی ہیں، اس طور پر شعر میں باندھا ہے کہ اس سے ایک طرف کہاوت کے معنی واضح ہو جاتے ہیں اور ساتھ ہی دونوں مصرعوں سے پند و نصیحت کا پہلو بھی نمایاں ہوتا ہے۔ اس میں التزام یہ رکھا گیا ہے کہ ایک مصرع بامعنی و سادہ ہے اور دوسرے میں اس کی مناسبت سے کہاوت کو لایا گیا ہے۔ رنگین سے بہت پہلے جعفر زٹلی نے بھی کہاوتوں اور

ضرب الامثال کو دلچسپ پیرائے میں باندھا اور استعمال کیا تھا جس سے بیان کردہ واقعہ میں معنویت و گہرائی پیدا ہو جاتی ہے اور ساتھ ہی کہاوت کی برجستگی بھی دلچسپی کو گہرا کرتی ہے۔ کہاوتوں کے تعلق ہی سے سید برکت اللہ عشقی کی ''عوارفِ ہندی'' کا مطالعہ ہم پچھلی جلد میں کر چکے ہیں [۷۲] رنگین کے ہاں کہاوتوں کو باندھنے اور ان کے استعمال کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

کہہ کر بات مکر مت جانا　　　دائی سے مت پیٹ چھپانا
چین تجھے کب ایک گھڑی ہے　　　عقل بڑی یا بھینس بڑی ہے
جانے ہے تو یار مقرر　　　گھر کی مرغی دال برابر
ہوئے جو بے درد قصائی　　　کیا جانے وہ پیڑ پرائی
سچ کہتا ہے کہنے والا　　　جیسا موہنہ ویسا ہی نوالا
دیتا ہے تو مجھ کو بالا　　　دال میں ہے کچھ کالا کالا
اشکِ ندامت کو رکھ جاری　　　لاج کی آنکھ جہاز پہ بھاری
محشر کا دن ایسا ہوگا　　　ہر جیسے کو تیسا ہو گا
سب دن تو ہوتا ہے چنگا　　　عید کے دن ہوتا ہے ننگا
اس دنیا کو پیارے یوں جان　　　اونچی دوکان اور پھیکا پکوان

رنگین کے کلام و تصانیف سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ انھیں زبان پر عبور حاصل تھا اور ان کا ذخیرۂ الفاظ بھی وسیع تھا۔

''فرس نامہ'' رنگین کی ایک اور مثنوی ہے جس میں رنگین نے گھوڑے سے متعلق وہ معلومات فراہم کی ہیں کہ اس اختصار و صفائی کے ساتھ بہت کم کتابوں میں ملتی ہیں۔ رنگین شہسوار بھی تھے اور گھوڑوں کی تجارت بھی کرتے تھے۔ گھوڑوں کی پہچان، ان کی بیماریوں کی تشخیص و علاج میں ان کا جواب نہیں تھا۔ رنگین نے گھوڑے کو 'اشرف الحیوان' کہا ہے۔ ''سبب تالیف'' میں رنگین نے بتایا ہے کہ جب وہ لکھنؤ آئے تو محمد بخش میاں مچھو کے ہاں ٹھہرے۔ انھوں نے اس طرح خاطرداری کی کہ میں ان کے سامنے سر بھی نہیں اٹھا سکتا۔ ایک دن میاں مچھو رنگین کی تصانیف دیکھ رہے تھے۔ فرس نامہ دیکھا تو بہت پسند آیا۔ خود بھی گھوڑے اور سواری کا شوق رکھتے تھے۔ کہنے لگے کہ آپ نے اسے نثر میں لکھا ہے، میری خاطر اسے نظم کر دیجیے۔ انھوں نے جب مکرر مجھ سے کہا تو میں نے ان کی خاطر اسے نظم کر دیا۔ نثر والا 'فرس نامہ' اب ناپید ہے لیکن فرس نامہ منظوم بار بار چھپتا رہا ہے۔ میرے سامنے مطبع نولکشور کا جو نسخہ ہے اس کے خاتمہ الطبع میں لکھا ہے کہ اگست ۱۹۲۵ء میں چھبیسویں بار اس کے چھپنے کی نوبت آئی۔ مطبع مصطفائی کانپور سے بھی یہ ۱۲۷۶ھ ۱۸۵۹ء میں شائع ہوا تھا۔ ۱۹۱۱ء میں اس کا انگریزی ترجمہ کرنل ڈی سی فلوٹ نے لندن سے شائع کیا تھا۔ رنگین کا ''فرس نامہ'' فنِ سالوتری و بیطاری کے لحاظ سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اس موضوع پر اردو میں بہت سی کتابیں لکھی گئی ہیں۔ ''مجموعہ فرس نامہ'' جو چار نثری رسائل پر مشتمل ہے اور جس کے مولف احمد اللہ ہیں، ۱۸۹۴ء میں مطبع مجتبائی سے شائع ہوا تھا۔ احمد اللہ نے لکھا ہے کہ یہ فرس نامہ ''بوضاحت ترجمہ ہے اور اس میں رسائلِ معتبرہ سے مضامین ضروری زیادہ کر کے ہر اک کا جداگانہ نام رکھا ہے'' [۷۳] ۱۹۹۴ء میں یہ ''فرس نامہ'' مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد سے بھی شائع ہوا۔ فن سالوتری سے متعلق ایک اور منظوم رسالہ ''زینت الخیل'' از منشی محمد مہدی بھی بار بار چھپتا رہا ہے لیکن رنگین

کا فرس نامہ اپنے اختصار، عملی تجربے اور علاج معالجے کے مجرب نسخوں اور شعر گوئی پر قدرت کی وجہ سے بہت مقبول ہوا۔ گھوڑے سے متعلق اردو اصطلاحات کی وجہ سے یہ آج بھی غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے۔ اختصارِ بیان رنگین کے فرس نامہ کی نمایاں خصوصیت ہے۔ رنگین نے یہ فرس نامہ ۱۲۱۰ھ میں مکمل کیا۔ اس وقت ان کی عمر چالیس برس سے کچھ اوپر تھی:

اگر پوچھے کوئی ہجری تھی کے برس	تو کہہ اک ہزار اور دو سو دس
کچھ اوپر تھا مرا چالیس سے سن	کہا تھا میں نے اس نسخے کو جس دن
ہزار اس کے ہیں پورے شعر بھائی	تجھے گنتی بھی میں نے کہہ سنائی [۷۴]

رنگین کا سالِ پیدائش ۱۱۷۰ھ ہے، فرس نامہ لکھتے وقت ان کی عمر چالیس سے کچھ اوپر تھی اس سے بھی سالِ تصنیف ۱۲۱۰ھ ہی برآمد ہوتا ہے۔ فرس نامہ اردو زبان کے ایک اہم شاعر کی تصنیف ہے جو فنِ سالوتری و بیطاری کے لحاظ سے بھی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ آج علوم و فنون سے متعلق تصانیف نثر میں لکھی جاتی ہیں۔

رنگین کی مثنویوں پر نظر ڈالیے تو ان میں بڑا تنوع پایا جاتا ہے۔ ''جنگ نامہ'' میں رنگین نے اس جنگ کو بیان کیا ہے جس میں وہ خود شریک تھے اور جو تاریخ میں ''جنگِ پٹن'' کے نام سے معروف ہے۔ یہ جنگ شوال ۱۲۰۲ھ مطابق ۱۷۸۸ء میں نواب احتشام الدولہ مرزا اسمٰعیل بیگ خاں اور مرہٹوں کے سردار مہادیو جی سندھیا کے درمیان پٹن کے مقام پر ہوئی۔ رنگین نے عینی شاہد کے طور پر اس جنگ کا حال اس ''جنگ نامہ'' میں قلم بند کیا ہے۔ رنگین نے اس جنگ نامہ کو پندرہ دن میں نظم کیا۔ اس میں اشعار کی تعداد پانچ سو ہے۔ تصنیف کے وقت رنگین کی عمر ۷۵ سال تھی۔ گویا یہ مثنوی ۱۲۴۵ھ میں لکھی گئی جب کہ اس جنگ کو ۴۳ سال ہو چکے تھے:

ہوا ہے پچھتر کے یہ سن میں نظم	کیا ہے اسے پندرہ دن میں نظم
ہوئے پانچ سو شعر اس کے تمام	بس اب ختم کر لکھ (کے) تو، والسلام
	[۷۵]

یہ وہ زمانہ ہے جب شاہ عالم ثانی مرہٹوں کے قبضے میں تھے اور مرہٹوں سے نہ صرف سارے مغل سردار بلکہ راجے مہاراجے خصوصاً راجپوت بیزار و تنگ تھے۔ ادھر انگریز اس تاک میں تھے کہ برصغیر کی یہ ساری قوتیں آپس میں لڑ کر اتنی کمزور ہو جائیں کہ آسانی سے ان پر غلبہ پا سکیں۔ اس جنگ کے بارے میں انگریز حاکموں نے جو رپورٹ انگلستان بھیجی تھی وہ محفوظ ہے [۷۶]

رنگین نے ''جنگ نامہ'' میں عینی شاہد کی حیثیت سے، جو معلومات فراہم کی ہیں وہ اتنی تفصیل سے کسی اور تصنیف میں نہیں ملتیں، اس لیے تاریخی اعتبار سے بھی اس جنگ نامہ کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ ادبی لحاظ سے اس کی اہمیت یہ ہے کہ رنگین نے اسے رزم ناموں کی روایت کے مطابق، زورِ بیان کے ساتھ، قلم بند کیا ہے اور صرف اتنے ہی حصے کو نظم کیا ہے جس کے وہ خود گواہ ہیں۔ واقعاتِ جنگ بیان کرتے ہوئے رنگین نے لکھا ہے:

کروں گا اسے سچ ہی سچ میں بیاں	نہ بیش اس میں ہو گا نہ کم کچھ عیاں

پھر یہ بھی کہا ہے کہ: ع نہ حرف آئے گا جھوٹ کا درمیاں اور ع بعینہ جو گذرا ہے، ہو گا وہ نقل، اور جب نواب مرزا محمد اسمٰعیل کی ملازمت چھوڑ کر بھرت پور چلے گئے تو اس کے بعد جو بیان ہے وہ ''سنی ہوئی بات'' ہے۔ رنگین نے لکھا۔

جو دیکھا تھا یہاں تک کیا وہ بیاں سنی بات کی آگے ہے داستاں

اس جنگ میں نواب مرزا اسمٰعیل کی فوج کا بہت نقصان ہوا۔ سارا لشکر تباہ ہوگیا۔ رنگین کا رسالہ پانچ سو سواروں کا تھا جس میں ایک سو دس گھوڑے رنگین کے تھے۔ ان میں سے صرف پانچ اور جوانوں میں سے صرف ساٹھ بچے اور ان میں سے بھی چالیس زخمی تھے۔ رنگین نے اس کے بعد نوکری چھوڑ دی اور بھرت پور جا کر وہاں کے راجا کے نوکر ہوگئے: رنگین نے لکھا ہے کہ انھوں نے جو کچھ دیکھا تھا اسے بیان کردیا ہے:

کیا میں نے اس واسطے اختصار سنی بات کا کچھ نہیں اعتبار

اور اسی کے ساتھ سنی بات کو بیان کر کے ''جنگ نامہ'' کو ختم کردیا ہے۔ اس کے بعد اپنے حالات لکھے ہیں اور وہ مفید معلومات فراہم کی ہیں جن سے ان کی زندگی کے حالات مرتب کیے جاسکتے ہیں۔

''جنگ نامہ''، ''فرس نامہ'' سے اور فرس نامہ ''مثنوی دلپذیر'' سے رنگ و مزاج کے اعتبار سے مختلف ہیں۔ رنگین کو زبان و بیان اور شاعری پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ ہر موضوع کو سلاست و روانی کے ساتھ بیان کردیتے ہیں۔ ان کی طویل نظموں میں بھی کسی قسم کا ابہام نہیں پایا جاتا۔ ''جنگ نامہ'' میں جو منظر کشی انھوں نے کی ہے اور جس طرح میدانِ جنگ کے نقشے کھینچے ہیں اور جس طرح جنگ پٹن کے واقعات کو شعریت کے ساتھ بیان کیا ہے وہ یقیناً قابلِ تحسین ہے، لکھتے وقت ان کے ذہن میں فردوسی کا شاہ نامہ بھی تھا جس کا ذکر شاہ نامہ کا شعر دے کر انھوں نے کیا ہے۔ یہ وہ منظر ہے جب نقارے بجتے ہیں، فوجیں میدانِ جنگ میں ایک دوسرے کے مقابل کھڑی ہیں۔ نقیب للکارتا ہے۔ یہاں جلت پھرت، آرجار اور ہنگامہ آرائی کا سا احساس ہوتا ہے۔ یہی کیفیت رنگین نے اپنے شعروں سے پیدا کی ہے:

مقابل ہوئیں فوجیں جب آن کے پڑے فکر ہر یک کو تب جان کے
شتابی سنبھال اپنی اپنی جریب لگا کہنے للکار کر ہر نقیب
کہ کلِ کانٹے اپنے سے ہشیار ہو بہادر جوانو خبردار ہو
کہ ہے روبرو کاردانی کا وقت بس اب ہے یہی جاں فشانی کا وقت
دیکھاؤ سبھی اپنے اپنے ہنر کرو ہم دگر کی مدد یک دگر
وہ اپسے وہ شترے جو بجنے لگے تو نقارے فیلے گرجنے لگے
جو فردوسی نے شاہ نامہ لکھا تو یہ شعر اس نے تھا اس جا کہا
زنقارہ آواز آمد بروں کہ دون است دون است گردون دوں

ایک اور مقام پر جب مرہٹے میدانِ جنگ چھوڑ کر پیچھے ہٹنے لگتے ہیں تو رنگین کو میر حسن کی مثنوی کا ایک شعر یاد آنے لگتا ہے:

وہ میداں سے ہٹ کر جو جانے لگے تو بجنے یہاں شادیانے لگے
حسن نے جو تھا مثنوی میں کہا میں اس وقت یہ شعر پڑھنے لگا
کہا زیر سے بم نے ......شگوں کہ دوں دوں خوشی کی خبر کیوں نہ دوں

ایک اور مقام پر زبان کے سلسلے میں وہ نظامی گنجوی کی سند پیش کرتے ہیں۔ ضرورتِ شعری کے باعث وہ ''اسمٰعیل'' کا

''الف'' حذف کرتے ہیں تو کہتے ہیں:

سمٰعیل خاں مردِ ہوشیار تھا — وہ ہم سارے مغلوں کا سردار تھا
الف کو کیا میں نے محذوف جب — سمایا وہ اس بحر میں نام تب
نظامی کی اس میں سند ہے یہ یار — تو پڑھ کر اسے طعن مجھ پر نہ مار
بصحفِ براہیم ایزد شناس — کزاں دیں کنم پیش یزداں سپاس

قدرتِ بیان، شاعرانہ سلیقے، جزئیات نگاری اور منظرکشی کے اعتبار سے بھی یہ ''جنگ نامہ'' ایک اہم مثنوی ہے۔ اس میں صرف واقعات ہی کو بیان نہیں کیا گیا ہے بلکہ مثنوی کی بڑی روایت: فردوسی کے ''شاہ نامے'' اور میر حسن کی ''سحر البیان'' کی روایت کو بھی پیشِ نظر رکھا ہے۔

شاعری میں جتنے تجربے، جتنی طرزیں، جتنے اصنافِ سخن اور ہیئت کے جتنے تجربے رنگین نے کیے ہیں شاید ہی کوئی دوسرا ان کی ہم سری کر سکے۔ رنگین نے شاعری کے علاوہ نثر میں بھی بہت کچھ لکھا ہے۔ اردو نثر میں فرس نامہ رنگین اب ناپید ہے۔ ''دیوانِ ریختہ'' میں ان کا دیباچہ اردو نثر میں ہے۔ ان کے علاوہ اردو و فارسی نثر میں ان کی چار تصانیف اور ہیں جن کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

(۶)

رنگین نے نثر میں چار کتابیں تصنیف کیں: مجالسِ رنگین (۱۲۱۵ھ)، اخبارِ رنگین (۱۲۳۵ھ) امتحانِ رنگین (۱۲۳۶ھ) اور تجربۂ رنگین (۱۲۴۸ھ)۔ اخبارِ رنگین اور تجربۂ رنگیں اردو میں ہیں اور مجالس رنگیں و امتحانِ رنگین فارسی میں ہیں۔ یہ دونوں تصانیف فارسی زبان میں ہوتے ہوئے بھی پوری طرح فارسی میں نہیں ہیں۔ مثالیں زیادہ تر اردو شاعری سے دی گئی ہیں اور واقعات بھی وہ بیان میں آئے ہیں جو خود رنگین اور اردو شعرا کے درمیاں پیش آئے۔ امتحانِ رنگیں میں ربط پیدا کرنے کی عبارت تو فارسی میں ہے اور سوائے اپنے فارسی کلام کی مثالوں کے باقی سب مثالیں اردو شعر و ادب سے دی گئی ہیں۔ اسی طرح ''مجالسِ رنگیں'' میں تعارفی عبارت تو فارسی میں ہے لیکن مثالوں اور واقعات کا تعلق اردو شعرا سے ہے۔ فارسی بھی ایسی ہے جیسے رنگین سوچ تو اردو میں رہے ہوں لیکن لکھ فارسی میں رہے ہوں۔

''اخبارِ رنگیں'' (۱۲۳۵ھ) اردو نثر میں رنگین کی ایک اہم تصنیف ہے۔ اس میں ۹۳ ''وقائع'' بیان کیے گئے ہیں۔ ہر وقیعہ کو پیش کرنے کی ترتیب اور اس کی مجموعی ہیئت یہ ہے کہ دِل نام کا ایک بادشاہ ہے جس کے ہاتھ میں عقل و خرد کا چراغ ہے۔ دربار میں خبر نویس بادشاہ کے حضور میں خبر پیش کرتا ہے۔ خبر سنتے ہی بادشاہ اس پر اپنی رائے دیتا ہے اور رائے دے کر، مناسبِ حال فارسی کا ایک شعر پڑھتا ہے۔ اس کے فوراً بعد فارسی کی ایک مثل سناتا ہے۔ بعد ازاں ''ہندی'' کا (اس زمانے میں عام طور پر اردو کو ہندی ہی کہا جاتا تھا) ایک مناسب حال شعر پڑھتا ہے اور پھر ایک ہندی مثل سناتا ہے۔ اس کے بعد سعدی شیرازی کا ایک فارسی قطعہ سناتا ہے اور اسی کے ساتھ اس خبر پر بادشاہ کی طرف سے کاروائی پوری ہو جاتی ہے۔ ہر ''خبر'' کے پیش کرنے میں یہی ہیئت و طریق کار برقرار رکھا گیا ہے۔ اٹھارویں صدی کے اوائل میں جعفر زٹلی نے بھی ''وقائع دربارِ معلّٰی'' لکھے تھے [۷۷] اس میں بھی بادشاہ کے حضور وقائع پیش کیے جاتے

ہیں۔ بادشاہ سن کر ان پر اپنی رائے دیتا ہے اور اس کی مناسبت سے ایک ضرب المثل، ایک کہاوت سناتا ہے۔ یہی ہیئت سو سال بعد رنگین نے ''اخبار رنگیں'' میں اختیار کی ہے اور اس میں فارسی شعر و مثل کے ساتھ اردو شعر و مثل اور سعدی کا قطعہ شامل کر کے اسی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ ''اخبار رنگیں'' میں کہاوتوں کی کل تعداد (۹۱) ہے جن میں چند ذیل میں درج کی جاتی ہیں:

(۱) اوکھلوں میں سر دیا تو دھمکوں کا کیا خطرہ (۲) کماویں میاں خاں خاناں اور لٹائیں میاں فہیم (۳) ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات (۴) کس برتے پر تتا پانی (۵) ہاتھی کے پاؤں میں سب کا پاؤں (۶) ہاتھی ہزار دبلا ہو تو بھی لاکھ ٹکے سونے کا (۷) کیا کرے شاہ دولا جسے دے تسے مولا (۸) بگلا مارے پنکھ ہاتھ (۹) جوڑ جوڑ مر جائے گا اور مال جنوائی کھائے گا (۱۰) رنڈی رہے آپ سے، نہ رہے تو سگے باپ سے (۱۱) جسے پیارا چاہے وہی سہاگن (۱۲) کوؤں کے کوسے سے ڈھور نہیں مرتے (۱۳) سانپ کا کاٹا سوئے اور بچھو کا کاٹا روئے (۱۴) پگڑی رکھ اور گھی کھا (۱۵) سب دن چنگا تہوار کے دن ننگا (۱۶) ہاتھی پھرے گاؤں گاؤں جس کا ہاتھی اس کا ناؤں (۱۷) ریشم کی گرہ کس سے کھلے (۱۸) گھوڑے پر زور نہ چلا گدھے کے کان مروڑے (۱۹) ایک تولے کی روٹی کیا پتلی کیا موٹی (۲۰) جو جیوے سو کھیلے پھاگ، جو موا سو گوپی لاگ (۲۱) کاٹے نائی کا اور سیکھے قصائی کا (۲۲) ستر چوہے کھا کے بلی حج کو چلی (۲۳) مرے پر سو دُرّے (۲۴) حیلے رزق بہانے موت (۲۵) ایک تو تھے اٹیرن دوجے کھائی بھانگ (۲۶) حساب جو جو بخشش سو سو (۲۷) اندھا کیا چاہے دو آنکھیں (۲۸) مردہ دوزخ میں جائے یا بہشت میں، ملا کو حلوے مانڈے سے کام (۲۹) کہیں ہیجڑے کے گھر بھی بیٹا ہوا ہے (۳۰) مچھلی کی جھانٹ جھینگا (۳۱) بڑے بول کا سر نیچا (۳۲) نہ کر ساس برائیاں تیرے آگے بھی جائیاں (۳۳) اونچی دوکان پھیکا پکوان، یہ سب کہاوتیں، جو رنگین نے ''اخبار رنگیں'' میں دی ہیں، آج بھی بول چال کی زبان میں عام طور پر استعمال ہوتی ہیں۔

''اخبار رنگیں'' [۸۷] میں رنگیں نے وہ واقعات بیان کئے ہیں جن کے وہ عینی شاہد ہیں یا جو خود ان کے ساتھ پیش آئے۔ ان واقعات میں حد درجہ تنوع ہے۔ ان کے مطالعے سے اس دور کے رجحانات و میلانات سامنے آتے ہیں اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کا انسان کس طرح سوچتا تھا، اس کا انداز فکر کیا تھا۔ اس کی اخلاقی اقدار کیا تھیں۔ معاشرہ اپنے وجود کے کس دور سے گزر رہا تھا اور اس میں یہ انتشار کیوں اور کس وجہ سے پیدا ہوا تھا۔ اس کے مطالعے سے بہت سے تاریخی واقعات کی توثیق یا تردید بھی ہوتی ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انگریز رفتہ رفتہ کس طرح ہندوستان پر غالب آ رہے تھے۔ مرہٹوں کی فتوحات اور پھر ان کی ناکامیوں کے کیا اسباب تھے؟ اس سے رنگین کی ذاتی زندگی، ان کے خاندانی حالات اور بھائیوں کے بارے میں بھی بالواسطہ معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں اولاد کی تربیت کی طرف توجہ نہیں دی جاتی تھی (وقیعہ ۳) تصوف اور درویشی کا معاشرہ پر گہرا اثر تھا (وقیعہ ۵)۔ ظلم و ناانصافی کا احساس کم ہو گیا تھا (وقیعہ ۱۲)۔ عام فرد میں قوتِ برداشت حد درجہ کم ہو گئی تھی اور انا پرستی فرد کے مزاج پر غالب آ گئی تھی (وقیعہ ۱۳)۔ بدکاری عام تھی جس میں چھوٹے بڑے سب ملوث تھے (وقیعہ ۱۸)۔ کوسنے دینے کا عام رواج تھا۔ فرد اپنی غلطی کو نہیں دیکھتا تھا اور جب اس کی غلطی جتائی جاتی تھی تو وہ کوسنے پر اتر آتا تھا اور ساتھ ہی خود کو مظلوم بھی سمجھتا تھا (وقیعہ ۲۳)۔ فرد میں منافقت جڑ پکڑ گئی تھی (وقیعہ ۲۴)۔ غیبت اور تبرا عام تھا لیکن ایسے لوگ بھی خال خال موجود تھے جو اپنے کردار سے صلح جوئی کا ثبوت دیتے تھے۔ جب شاہجہاں آباد میں کسی نے شاہ

عبدالعزیز سے کہا کہ ''آج فلانی مجلس میں بعد اصحاب رسول اور اولیاء اللہ، آپ پر بھی دیر تک تبرا ہوتا رہا تو انھوں نے کہا:

''الحمد اللہ یہ جائے شکایت نہیں بلکہ مقامِ شکر ہے کہ ایسے ناچیز کو انھوں نے مہربانی کر کے بعد اصحابِ رسول اور اولیا اللہ کے بھلا جان کر بُرا کہا اور حق بھی یوں ہے کہ جو خلق ان لوگوں کو برا جانے اسے کیا چاہیے کہ وہ مجھ کو بھلا جانے۔ پس مجھ پر لازم ہے کہ اس امر کو میں اپنی شقاوت نہ جانوں بلکہ صبر کروں اور سعادت جانوں'' (وقیعہ ۲۷) [۷۹]

اخلاقی اقدار کے تعلق سے معلوم ہوتا ہے کہ معاشرہ بخل کو برا جانتا تھا (وقیعہ ۲۹) اور انکساری کو قابلِ تعریف فصل جانتا تھا (۳۰) صبر و شکر کا بڑا درجہ تھا۔ پیری مریدی عام تھی اور بنے ہوئے پیر بھی عام تھے (۳۲) قرض لینے کا عام رواج تھا۔ اصراف بے جا اس معاشرے کا عام میلان تھا (۳۳) شاہ حضرت مولوی عبدالعزیز کے درس وتدریس کا عام چرچا تھا اور شاہ ولی اللہ کا خاندان علم وتقویٰ کے اعتبار سے بڑی عزت وقدر کی نظر سے دیکھا جاتا تھا (وقیعہ ۳۵) رنگین کے تعلقات و مراسم شاہ عبدالعزیز سے بہت گہرے تھے (وقیعہ ۴۶)۔ صاحبانِ حکمت و دانش کا تصورِ خدا یہ تھا کہ ''خدا رب العالمین ہے۔ رب المسلمین نہیں ہے۔ جس کو وہ چاہے وہ مقبول ہے'' (وقیعہ ۴۵) [۸۰]
ایک حکایت میں لکھا ہے کہ جب کشتی ڈوبنے سے بچ گئی تو اس میں سوار ہندو مسلمان اپنے اپنے طور پر کہنے لگے کہ یہ ان کے دیبی دیوتا کی کرپا سے بچ گئی۔ مسلمان کہنے لگے کہ ان کے بزرگوں کی عنایت سے بچ گئی۔ رنگین نے توحید کی وکالت کی اور کہا:

''یارو تم سب مخلوق ہو اور عجب تعجب ہے کہ تم کو مخلوق نے بچایا اور خالق کہ جس نے پیدا کیا، وہ تمھارے کسی کام نہ آیا۔ یہ کیا ستم ہے کہ خالق کو معطل جانتے ہو اور اس کی جگہ مخلوق کو مانتے ہو........ وہ سب کا خالق ہے اور سب اس کی مخلوق ہیں وہی جو چاہے وہ ہو سکتا ہے'' [۸۱]

''اخبار رنگیں'' سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انگریزوں کی برتری کو معاشرے نے تسلیم کر لیا تھا اور ان کی یہ شہرت عام تھی کہ ''انگریز لوگ جس طرف جس سے لڑنے کو جاتے ہیں ادھر سے مونہہ نہیں موڑتے اور جس مکان کا ارادہ کرتے ہیں اسے بن مارے زنہار نہیں چھوڑتے'' (۸۳) [۸۲] ''اخبار رنگیں'' میں بعض ایسے واقعات بھی ملتے ہیں جو حیرت ناک ہیں مثلاً علم قیافہ کے ماہر کا واقعہ کہ اس نے کہا انشا اللہ خاں انشا کو گدھے کی خصلت سے مناسبت بہت ہے (وقیعہ ۵۱) اور جب اس کی تصدیق کے لیے انشا سے پوچھا کہ آپ کو کون سے جانور سے رغبت بہت ہے تو انھوں نے کہا ''میں جہاں گدھے کا چھوٹا بچہ دیکھتا ہوں یہی جی میں آتا ہے کہ اسے گود میں اٹھالوں اور بے اختیار اپنے گلے سے لگالوں [۸۳] اسی طرح اور کئی دلچسپ و حیرت انگیز واقعات دورانِ مطالعہ سامنے آتے ہیں۔ اپنے بھائیوں کی بہادری وشجاعت کا ذکر بھی کئی جگہ کیا ہے [۸۴] کئی جگہ اپنی شہ سواری کا ذکر کیا ہے۔ رنگین نے مرزا سلیمان شکوہ کی ملازمت کے زمانے میں جو رقم خرد برد کی تھی اس کا ذکر بھی صاف گوئی سے کیا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ ان کا ضمیر ابھی زندہ تھا۔ اس تصنیف سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ انھوں نے کن کن مقامات کا سفر کیا تھا۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ انھوں نے اکبر آباد، لکھنو، نجیب آباد، کٹیر، ہردوار، جگادری، سربند، انبرسر (امرتسر)، لاہور، بیکانیر، جودھپور، جے پور، کوٹہ بوندی، اوجین، بندیل کھنڈ، الہ آباد، عظیم آباد، راج محل، بنگالہ، کلکتہ، ڈھاکا، پرنیا، ترائی، نیپال سے تا متصل بٹول اور فیض آباد سے پیلی بھیت تک سفر کیا تھا۔ کسی نے پوچھا کہ ان سب سے کون کون سے بھائے ہیں تو رنگین نے جواب دیا: ''شاہجہاں آباد

کی آدمیت، جے پور کی عمارت، لکھنؤ کی کثرت، کلکتہ کی وسعت'' [۸۵]

''اخبار رنگیں'' کی سادہ و سلیس اردو نثر انیسویں صدی عیسوی کے بالکل ابتدائی دور ۱۲۱۵ھ/ ۱-۱۸۰۰ء کا قابلِ قدر نمونہ ہے۔ یہ روزمرہ کی بول چال کی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس کی عبارت چست، جملے مربوط اور قوتِ اظہار پختہ ہے۔ اس عبارت سے یہ تاثر پیدا نہیں ہوتا کہ اردو نثر میں قوتِ اظہار کمزور ہے یا لکھنے والے کو اپنی بات کہنے میں مشکل محسوس ہو رہی ہے۔ جملے نپے، تلے ہیں اور الفاظ کے بے جا استعمال کا احساس نہیں ہوتا۔ ''اخبار رنگیں'' کے وقائع کی ترتیب و ہیئت اور اردو نثر کے بارے میں رنگین کہتے ہیں کہ:

''نثر کہ بمنزلہ کھوٹی چاندی کے ہے...... اور نظم جو بقسم سومڑ یے سونے کے ہے، اس کی گھڑ لائی گھڑے اور اس میں مثل ہائے ہندی اور فارسی کہ بجائے ڈانگ کے ہیں۔ دھر کر اشعار استادانِ فارسی کہ آب و تاب میں زیادہ جواہر سے ہیں، ان میں جڑے۔ بعد اس کے قطعاتِ گلستان شیخ سعدی شیرازی کہ بہتر کندن سے ہیں اس گھڑت جڑت میں خرچ ایسا کسب کرے کہ اس کھوٹے روپے سونے میں وہ جواہرِ بیش قیمت کو بخوبی تمام نصب کرے'' [۸۶]

پڑھتے ہوئے اس طویل جملے میں ایک سلیقے اور شعور کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں رنگین نے خود گھڑت اور جڑت کا کام کیا ہے۔ واقعہ جو لکھا گیا ہے وہ نپے تلے الفاظ میں اتنا ہی بیان کیا گیا ہے جتنا فنی اثر کے اعتبار سے اسے بیان ہونا چاہیے۔ یہاں فارسی جملے کی ساخت کا اثر تو موجود ہے لیکن معلوم ہوتا ہے کہ یہ اثر اردو جملے کے مزاج میں جذب ہو گیا ہے اور اب اردو جملے میں وہ اکھڑا اکھڑا پن نہیں ہے جو اٹھارویں صدی کی نثر میں نظر آتا ہے۔ رنگین کے ہاں اردو نثر قوتِ اظہار کے ساتھ آگے بڑھی ہے اور اب یہ موضوع کی مناسبت سے خود کو ڈھالنے اور موثر صورت میں ظاہر کرنے کی اہل ہو گئی ہے۔ اس میں سادہ مختصر جملے بھی ہیں اور طویل و پہلودار اور پیچیدہ و تہ دار جملے بھی ہیں جو نثر کی قوت کا اظہار کرتے ہیں مثلاً یہ عبارت دیکھیے کہ کتنی پے چیدہ صورتِ حال کو کس طرح عام لفظوں میں، جامعیت کے ساتھ بیان کر دیا ہے:

''خبر گذری کہ شاہ جہاں آباد میں مرزائی بیگ کو میر جیون صاحب چاہتے تھے۔ وہ ان سے تودے کی تیراندازی سیکھا کرتا تھا اور دم ان کی شاگردی کا مدام سب چھوٹے بڑوں کے روبرو بھرتا تھا۔ قضارا ایک دن تودے پر باہم تیراندازی کرتے میں مرزائی بیگ کی کمان نے چلہ ڈال دیا اور تیر کو تھپیڑا مار کر داہنے طرف کو جو میر جیون کھڑے تھے، ادھر کو نکال دیا۔ وہ تیر ان کی کنپٹی میں بقدر چہار انگشت کے بیٹھ گیا'' [۸۷]

اب ایک اور طویل جملہ دیکھیے کہ کس طرح رنگین نے اپنی بات کو، روزمرہ کی عام و سادہ نثر میں، پوری قوت کے ساتھ بیان کر دیا ہے:

''جتنے لشکروں کے پھرنے والے اور دیکھنے والے ہیں وہ خوب اس بات کو جانتے ہیں بلکہ بڑے بڑے مضبوط سپاہی اس کے آگے کان پکڑتے ہیں اور اس کو مانتے ہیں اور اس کے مزاج میں یہ خاکساری ہے کہ کبھی اپنے کو نہیں سراہتا'' [۸۸]

''اخبار رنگیں'' کی نثر کی یہی خصوصیت اس اقتباس میں اور زیادہ کھل کر سامنے آتی ہے:

''خبر گذری کہ سہانی کی لڑائی، جو نواب نجف قلی خاں اور نواب اسمٰعیل خاں میں ہوئی تھی، اس میں ہزارہا آدمی پیادے اور سوار دونوں طرف سے مارے گئے تھے مگر ایک نجیب پلٹن کے پیادے کی اور ایک سوار کی تحفہ نقل ہے کہ رستم خاں کے

ساتھ کا جو سوار تھا اس کی ران میں گولہ دور ٹپہ کھا کر لگا تھا کہ مطلق زخم کا نام نہ تھا مگر قدرے نیل پڑا تھا، وہ فی الفور مر گیا اور کڑک بخش سالار کی سالاری میں قریب سے ایک گولہ ایک پیادے کے لگا کہ نیچے کا جبڑا مع دانت اور زبان دونوں کانوں سے نیچے سے سب اڑ گیا۔ ازبس کہ زبان تو نہیں تھی جو کچھ بولے مگر زخرے میں دال یا ہریرا یا پانی ڈال دیں تو وہ پیتا ہے۔ اس طرح سے عرصہ تیس برس کا گذرا ہے اور واللہ اس مصنف نے اسے دیکھا ہے کہ اب تک جیتا ہے۔" [۸۹]

محولہ بالا اقتباسات سے تین باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ عبارت میں عام بول چال کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ جملے طویل بھی ہیں اور مختصر بھی اور بات پوری طرح پڑھنے والے تک پہنچاتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ اس عبارت میں اردو پن نمایاں ہے اور تیسری یہ کہ جملے 'خیال' کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ ہیں کہ ساری بات، فنی اثر کے ساتھ، پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے۔ اس نثر میں، جو چست اور مربوط ہے، نہ تصنع یا بناوٹ ہے اور نہ عبارت کو مقفیٰ بنانے کی کوشش کی گئی ہے بلکہ سارا زور بات کو کہنے پر صرف کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی عبارت میں، لفظوں کی ترتیب سے پیدا ہونے والا ایسا آہنگ ہے، جس نے عبارت کو سلیس و رواں بنا دیا ہے۔ یہاں عام بول چال کی زبان کی توانائی کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں جملے کی ساخت خالص اردو جملے کی ساخت ہے اور اس نثر میں اپنی بات کو عام، سادہ و موزوں الفاظ میں بیان کرنے کی قوت بھی موجود ہے۔

"اخبار رنگیں" وہ اہم تصنیف ہے جو اپنی نثر، اپنے دور کی ترجمانی اور تاریخی ماخذ کے لحاظ سے آنے والے زمانے میں بھی دلچسپی سے پڑھی جائے گی۔

عام بول چال کی زبان میں لکھنے کی یہ روایت رنگین کی دوسری نثری تصنیف "تجربۂ رنگیں" (۱۲۴۸ھ/ ۳۔۱۸۳۲ء) میں اور آگے بڑھ کر نثر کے جدید تر رجحان کو سامنے لاتی ہے۔ یہ وہ نثر ہے جو فورٹ ولیم کالج سے الگ، آزادانہ طور پر، حسبِ ضرورت وجود میں آئی ہے اور جدید روایتِ نثر کے اولین نقوش کا درجہ رکھتی ہے۔ اس کتاب کا موضوع "آلاتِ سپاہ گری" ہے۔ یہ کتاب اس وقت لکھی گئی جب رنگین ۱۲۴۸ھ میں بندیل کھنڈ کے شہر باندہ میں نواب ذوالفقار علی کے ملازم تھے۔ ایک دن نواب صاحب نے:

"زبان مبارک سے ارشاد کیا کہ تجھے فن سپاہ گری میں اور اس کے امورات میں خوب مہارت ہے۔ چاہیے تو کچھ کچھ اسے نثر میں لکھے تا اس کو چھاپا کرا کے ہر ہر شہر میں اس کے دو دو چار چار نسخے بھجوائے جائیں۔ عجب نئی چیز بنے گی کہ ہر ایک شخص کے پسندِ خاطر ہو گی اور کام آوے گی۔ میں نے عرض کیا کہ میں ۱۲۱۵ھ (ایک ہزار دو سو پندرہ) میں کھنڈو جی مرہٹے کی رفاقت میں گوالیار میں تھا۔ ایک دن اس کے دربار میں ایسا ہی مذکور آ گیا تھا۔ اگر حکم ہو تو اس کو میں بیان کروں کہ سب مذکور اس میں آ جاوے گا۔ فرمایا کہ اچھا۔ میں اس تقریر سے کچھ کچھ گذارش کرنے لگا تو نہایت خوش ہو کر ارشاد کیا کہ واقعی عجب کام کی باتیں ہیں تو ان کو نثر میں ریختہ زبان میں لکھ تا ہر ایک کی سمجھ میں بخوبی آویں۔ میں نے بموجب حکم کے گھر میں آ کر سات قسم کے ہتھیار یعنی سپر اور تروار اور نیزہ اور چھری اور برچھی اور تیر کمان اور بندوق کا قد و قامت اور رکھنے کی طرح اور سجنے اور باندھنے اور برتنے کی وضع کو سات باب میں لکھا اور ہر باب میں کئی فصلیں ٹھہرائیں اور اس کا "تجربۂ رنگیں" نام رکھا۔[۹۰]

"تجربۂ رنگیں" ایک مختصر اور تا حال غیر مطبوعہ تصنیف نثر ہے۔ اس میں فن سپاہ گری میں مستعمل سات ہتھیاروں کے قد و قامت اور رکھنے، باندھنے اور برتنے کو سات ابواب اور کئی فصلوں میں بیان کیا ہے۔ اس تصنیف

کے پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ رنگین خود ان آلاتِ جنگ کو استعمال کرنے پر قدرت رکھتے تھے۔ اس میں اکثر مقامات پر ایسے حوالے بھی آئے ہیں جن سے رنگین کے حالاتِ زندگی پر روشنی پڑتی ہے مثلاً اس سے معلوم ہوتا ہے کہ رنگین ۱۲۱۵ھ میں کھنڈو جی مرہٹے کی رفاقت میں گوالیار میں تھے اور مرہٹے کی طرف سے کروڑ روپے کے ملک کے مستاجر تھے اور یہ بھی کہ آلاتِ جنگ کی تعلیم ان کے والد نے دی تھی۔ ان آلاتِ جنگ کے بارے میں کھنڈو جی کے دربار میں زبانی گفتگو ہوئی تھی لیکن باندہ کے نواب ذوالفقار علی بہادر کی فرمائش پر انھوں نے اسے لکھا تھا۔ کھنڈو جی مرہٹے نے اس بات پر زور دیا تھا کہ اس طرح بیان کرو کہ ہر شخص کی سمجھ میں خوب آ جائے اور نواب ذوالفقار علی نے بھی یہی فرمائش کی تھی کہ اس طرح لکھو کہ ہر شخص کے پسندِ خاطر ہو۔ یہ اس بات کی طرف اشارہ تھا کہ یہ سب باتیں آسان، سادہ اور عام بول چال کی زبان میں بیان کی جائیں۔ رنگین نے ان باتوں کو عام بول چال کی زبان میں بیان کیا اور بعد میں اس طرح لکھا کہ جدید اردو نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ آج ہمارے سامنے ہے۔ یہ رنگین کی آخری عمر میں لکھی جانے والی آخری نثر اردو ہے جس میں روانی و سلاست کے ساتھ بیان میں ایسی سادگی اور جملوں میں ایسا ربط ہے کہ اس میں اردو پن کے ساتھ ٹکسالی پن بھی پیدا ہو گیا ہے۔

اس نثر کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہتھیاروں کی وضع قطع اور استعمال کو اس طرح بیان کرتی ہے کہ وضع قطع اور طریقِ استعمال کی تصویر سی کھنچ جاتی ہے اور آلاتِ جنگ کی ایک ایسی تصویر ذہن میں ابھرتی ہے کہ مصور اسے کاغذ پر اتار سکتا ہے۔ ''اخبارِ رنگیں'' کی نثر میں اظہار کی فنی توانائی ہے اور ''تجربۂ رنگیں'' میں وضاحت وصفائی ہے جس سے اظہارِ بیان کی یہ صورت پیدا ہوتی ہے:

''انسان لڑائی میں بشرطِ حواس اپنے تین طرف کی خبر رکھ سکتا ہے مگر پشت کی چوکسی نہیں ہو سکتی، سو سپر اور تروار کے روکنے اور مارنے میں انھیں تین رخ سے کام نکلتا ہے۔ پس لازم ہے کہ سوار کی پشت پر سپر رہے کہ پشت سے اس کی خاطر جمع رہے اور جو پیادہ ہو اور دوسرا ہاتھ خالی ہو تو ہاتھ ہی میں رکھے۔ پس جب چاہے کہ حریف کے وار کو روکے تو بائیں پاؤں کو سامنے بڑھا کر اور قدرے گھٹنے کو خم دے کر زمین پر رکھے اور داہنے پاؤں کو چپٹا کر کے سیدھا زمین پر زور دے کر رکھے اور تھوڑا سا پیچھے ہٹا رہے تاکہ استواری سے حریف کا وار روکے۔ کیسا ہی وار زبردست پڑے تو بھی بخوبی رک جائے اور جب حریف پر چاہے کہ وار کرے تو داہنے پاؤں کو روبرو بڑھا کر اندر کے زانو کو خم دے اور جسم کو آگے جھکا کر بائیں پاؤں کو چپٹا کر کے زمین پر دھرے تا وار حریف پر پورا پڑے اور حریف ہر چند ہٹ جائے اور خالی دے لیکن زد سے باہر نکل نہ سکے مگر لازم ہے جب حریف کا سامنا ہو تو سپر ہر دم آنکھوں کے اور مونہہ کے روبرو ناحق نہ آیا کرے۔ چاہیے ہاتھ سپر کا جھولتا رہے۔ جب حریف وار کرے تب سپر سامنے آ جائے اور وار کو روک لے۔ آڑے دستانوں میں پنکا، جسے علی بند کہتے ہیں، اس کے ڈالنے کی یہ صورت ہے کہ ایک کپڑا مہین ہو۔ اسے خوب بل دیجے تو وہ انگلی کے برابر موٹا ہو جائے۔ زیادہ انگلی سے موٹا نہ ہو۔ اسے دوسرے کپڑے سے ایسا سونتے کہ وہ بل اس میں پیوست ہو جائیں۔ وہ چکنا ہو جائے۔ اسے علی بند کہتے ہیں۔ اس کو ان آڑے دستانوں میں ڈال اپنے گلے میں داہنے کاندھے پر ڈال کر ایسی ایسی جگہ گرہ دے کہ وہ سپر بائیں گھٹنے پر اتنے عرصے پر رہے کہ جب چاہے تب ان دستانوں میں اس کا بایاں ہاتھ پڑ جائے اور مدد دوسرے ہاتھ کی نہ ہو اور جب چاہے تب بایاں ہاتھ اس میں چڑھ جائے''[۹۱]

اس نثر میں نہ عربی و فارسی کے الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں اور نہ اس زبان و بیان میں فارسی ترکیب نحوی کے مطابق جملے کی ساخت کا اثر پایا جاتا ہے۔ اس نثر میں پوری طرح اردو پن موجود ہے۔ یہاں اردو نثر اپنی اس صورت میں سامنے آتی ہے جس میں وہ بولی جا رہی ہے۔ یہ نثر اس بات کا ثبوت ہے کہ بول چال کی زبان اتنی ترقی یافتہ تھی کہ اس میں اپنی بات آسانی سے بیان کی جا سکتی تھی۔ "تجربہ رنگیں" کی نثر، اردو نثر کی تاریخ میں، جدید نثر کی ایک بنیادی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے۔

رنگین میں انوکھے کام کرنے، نثر و نظم میں نئے طرز اختیار کرنے اور نئے نئے تجربے کرنے کا حوصلہ اپنے ہم عصروں سے زیادہ تھا۔ "اخبار رنگیں" میں ایک جگہ لکھا ہے کہ:

"الٰہی یہ سعادت یار خاں رنگیں تیرا گندہ بندہ ہے، سو یہ چاہتا ہے کہ تیرے فضل و کرم سے کچھ انوکھا کار کرے یعنی واسطے زیب گوش احباء کے تھوڑا سا نظم و نثر کا گھنا گنگا جمنی تیار کرے"

یہی گنگا جمنی انداز رنگیں کی نثر کی خصوصیت اور اس کے اردو پن کا اظہار ہے جس کے ڈانڈے آج کی جدید نثر سے ملتے ہیں۔

"مجالس رنگیں": رنگیں کی ایک اور نثری تصنیف ہے جو ۱۲۱۵ھ میں لکھی گئی۔ دوسری بار جب رنگین نے قیامِ باندہ کے دوران اپنی تصانیف کو صاف کیا تو اس پر سالِ تصنیف ۱۲۳۵ھ درج کر دیا۔ ۱۲۱۵ھ سالِ تصنیف ہے اور ۱۲۳۵ھ نظر ثانی کا سال ہے۔ "مجالس رنگیں" لکھی تو فارسی میں ہے لیکن واقعات جن کو بیان کیا ہے وہ بیشتر اردو شعرا و شاعری سے متعلق ہیں۔ یہ ایک نہایت دلچسپ کتاب ہے جس میں ایک طرف معاصر شعرا و شاعری کی جھلکیاں سامنے آتی ہیں اور یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ یہ معاشرہ شعر و سخن کو کتنی اہمیت دیتا تھا۔ اس کے مطالعہ سے جہاں رنگیں کی شخصیت و سیرت کے کئی پہلو اجاگر ہوتے ہیں وہاں یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ رنگین فارسی زبان کو، رواجِ زمانہ کے باعث، اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح آج ہمارے معاشرے میں انگریزی زبان استعمال کی جاتی ہے۔ رنگین کی فارسی آج کی "بابو انگریزی" کی طرح "بابو فارسی" ہے۔

"مجالسِ رنگیں" کی تصنیف کا سبب بیان کرتے ہوئے رنگین نے لکھا ہے کہ ۱۷ رجب ۱۲۱۵ھ کو مرزا نعیم بیگ خاں جوان، انشاءاللہ خاں انشا، بڑے بھائی صوفی اللہ یار بیگ خاں، مرزا حاجی بیگ اور میر گدائی صاحب کے ساتھ لکھنؤ میں ایک جگہ بیٹھے تھے اور وہ شعرا کے ساتھ اپنی گذشتہ صحبتوں کا تفصیل و کوائف کے ساتھ ذکر کر رہے تھے کہ مرزا نعیم بیگ نے کہا کہ اگر ان باتوں کو، نظم و نثر کے ساتھ، تحریر کر دیا جائے تو یہ ایک یادگار کارنامہ ہوگا۔ یہ سن کر انشاءاللہ خاں نے بھی تائید کی اور اصرار کیا کہ "ضرور باید نوشت" اور یہ بھی کہا کہ اس تصنیف کا نام "مجالسِ رنگیں" رکھنا چاہیے۔ ماہِ رجب ہجری سال کا ساتواں مہینہ ہے۔ گویا رنگین نے ان واقعات کو ۱۲۱۵ھ ہی میں لکھ دیا۔ یہی سالِ تصنیف خود رنگین نے دیوانِ ریختہ مکتوبہ ۱۲۲۱ھ کے دیباچے میں بھی دیا ہے۔ (۱۲۱۵ھ) شاہ عالم ثانی کا بیالیسواں سال جلوس تھا[۹۲]

"مجالسِ رنگیں" کی تصنیف کو اب دو سو سال سے زیادہ عرصہ گزر چکا ہے لیکن یہ اپنے ادبی نکات، رموزِ شعر و ادب، اور اہم معلومات کے سبب آج بھی دلچسپ اور تازہ ہے۔ اس کتاب کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ رنگین حاضر جواب بھی تھے اور بدیہہ گو بھی۔ نکاتِ شعر گوئی پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ہزاروں اردو و فارسی اشعار انھیں یاد تھے

جنھیں وہ موقع ومحل کے مطابق استعمال کرتے تھے۔ ہر وقت نئی نئی باتوں کی ٹوہ میں رہتے تھے اور نئے نئے تجربے کرتے رہتے تھے۔ ایک مجلس سے معلوم ہوا کہ انھوں نے غزل میں بھی ایک نیا تجربہ کیا تھا اور ''بقیدِ حروف کہ از الف تا یاست'' بڑی مشکل سے تین مہینے میں ایک غزل کہہ سکے تھے۔ اس غزل میں الف سے ی تک جتنے حروف تہجی ہیں وہ اپنی ترتیب کے ساتھ پانچ اشعار میں ایسے لفظوں کے ساتھ آ گئے ہیں جو اس حرف سے شروع ہوتے ہیں اور اس کڑی پابندی کے باوجود غزل رواں اور بامعنی ہے:

اکثر آفت بھبوکا بل پری پٹکا قبا خاصی	تبر تحفہ ٹھمک ٹھوکر ثنا ثابت حیا خاصی
جبیں جادو چلاوا چھل حیا حیرت خجستہ خو	دھواں دنداں ذکا ذاتی رسیلا رخ صفا خاصی
زنخ زیبا ستم سینہ شرر شوخی صفا صورت	ضرورت ضد طرح طوفاں ظفر ظاہر جفا خاصی
عجب عشوہ غضب غمزہ فسوں فندق قیامت قد	کمر کافر گلو گلگوں لچک لاکھوں ادا خاصی
مژی مژگاں نگہ ناوک وفا وہ کچھ ہنسی ہی ہی	یمن یاقوت لب پر صدقے اور رنگیں حنا خاصی

اس قسم کی خود پر پابندیاں لگا کر رنگین نے اکثر شاعری کی ہے۔ اس دور میں اس قسم کی جدتیں مقبول تھیں۔

لفظوں پر رنگین کی گہری نظر تھی جس کا اظہار ''مجالسِ رنگیں'' کے مختلف مقامات سے ہوتا ہے۔ ایک مجلس میں جہاں مرزا مغل علی خاں، میاں حیدر صاحب حیدر اور مرزا بابر یکجا تھے، میاں حیدر نے ''سلام'' کے دو شعر پڑھے:

اے سعادت یاب درگاہِ خدا لیجو سلام	وے ضیائے دیدۂ خیر الوریٰ لیجو سلام
اے نبی کے جان و دل وے فاطمہ کے نور عین	ورثہ دار حضرت مشکل کشا لیجو سلام

رنگین نے کہا کہ ''ورثہ دار'' کا لفظ محلِ نظر ہے وارث ہونا چاہیے۔ ''ورثہ دار آں را گویند کہ اسبابِ ورثہ را نگاہ دارو امانت باشد۔ در وارث و ورثہ دار تفاوتِ عظیم است'' اس طرح جب یہ شعر پڑھا:

ہجر میں تیرے ہم پہ کیا گذری	تجھ کو معلوم کچھ ہوا اے صنم

تو کہا کہ لفظ ''اے از تنگی نشست یافتہ''

ایک مجلس سے اس بات کی توثیق ہوتی ہے کہ ''ریختی'' کا آغاز رنگین نے شاہجہاں آباد میں کیا تھا۔ ''عرض کرد کہ رنگین نام شاعرے در شاہجہاں آباد دریں ایام ایجاد کردہ است یعنی بزبان بیگمات غزلہا گفتہ ریختی نام نہادہ است''

رنگین نے دوسرے شعرا کے کلام پر برجستہ اصلاح بھی دی ہے اس کا ذکر ''مجالسِ رنگیں'' میں کثرت سے آیا ہے۔ اس اصلاح میں معاصر شعرا کے علاوہ خود ان کے استاد شاہ حاتم اور سودا، میر، سوز، اور جرأت وغیرہ شامل ہیں۔ ایک دن بنارس میں رنگین نواب علی ابراہیم خاں کے بیٹے نواب نصیر الدین خاں کے ہاں بیٹھے تھے۔ نواب موصوف نے مرزا سودا کی شاعری کی بہت تعریف کی اور کہا کہ سودا کے کلام میں ''غلطی محاورہ وخللِ الفاظ'' ہرگز نہیں ہے۔ رنگین نے کہا کہ مقدمۂ شاعری بہت مشکل کام ہے اور رطب و یابس سب کے کلام میں پایا جاتا ہے۔ وہ بولے کہ یہ بات سودا کے سوا دوسرے شعرا کے لیے درست ہو سکتی ہے۔ اس بات کی رنگین تاب نہ لا سکے اور کہا کہ سودا کی ایک غزل کا مطلع و مقطع مجھے یاد آ رہا ہے:

نگر آباد میں بسے ہیں گانو	تجھ بن اجڑے پڑے ہیں اپنے بھانو

قیس و فرہاد کا نہیں کچھ ذکر　　اب تو سودا کا باجتا ہے تانو

لفظ نگر، تجھ بن، اور بھانو سے قطع نظر مقطع کا قافیہ دیکھیے کہ نام کی جگہ تانو باندھ گئے ہیں۔ یہ کلام عربی وترکی تو ہے نہیں کہ سمجھ میں نہ آئے، روزمرہ کی زبان ہے۔ انھوں نے کہا کہ اگر دیوان میں ایک آدھ غزل میں غلطی سے سہو ہو گیا تو کیا ہوا۔ رنگین نے کہا مجھے ایک اور شعر یاد آیا:

ساقِ سیمیں کو تری دیکھ کے گوری گوری　　شمع مجلس میں ہوئی جاتی ہے تھوری تھوری

اس میں قافیے پر غور کیجیے۔ نواب صاحب نے کہا کہ بھاکا میں "ڑ" کو "ر" کہتے ہیں اور بدل دیتے ہیں۔ رنگین نے جواب دیا: یہ تو فرمایئے کہ وہ غزل زبانِ ریختہ میں کہہ رہے تھے یا بھاکا میں مشقِ سخن کر رہے تھے۔ رنگین نے اسی وقت ایک اور مطلع پڑھا:

عاشق تو نامراد ہیں بس اس قدر کہ ہم　　دل کو گنوا کے بیٹھ رہے صبر کر کے ہم

اور کہا کہ قافیہ "قدر" اور "صبر" پر غور کیجیے۔

ایک اور "مجلس" میں سودا کا ذکر اس طرح آیا کہ نواب بہادر بیگ خاں غالبؔ نے اپنے گھر پر رنگین کو اپنی غزل سنائی جس کا حسن مطلع یہ تھا:

پیمے کے بند وا کر ساغر کو تو پیا کر　　عالم شراب کا ہے اور بے حجابیاں ہیں

رنگین کو یہ شعر بہت پسند آیا اور انھوں نے فوراً جواب میں یہ مطلع پیش کیا:

کس مست کی نگہ کی یہ بدشرابیاں ہیں　　اوندھے پڑے ہیں ساغر ٹوٹی گلابیاں ہیں

اور مقطع میں اس کے ایک مصرع کی تضمین کر دی:

بوسے چمٹ کے لے لے رنگیں بقول غالب　　عالم شراب کا ہے اور بے حجابیاں ہیں

حاضرین میں سے کسی نے کہا: مطلع کا مضمون بعینہ مرزا رفیع کے مطلع کا ہے اور وہ مطلع پڑھا:

ساقی چمن میں کس کی ہیں یہ بدشرابیاں　　ٹوٹی پڑی ہیں غنچوں کی ساری گلابیاں

رنگین نے کہا کہ سوائے قافیے کے دونوں شعروں کے مضمون میں کوئی توارد نہیں ہے اور قافیے پر کسی کی حکومت نہیں ہوتی۔ بدیہہ گوئی میں اکثر قدماء سے بھی ایسا ہوا ہے۔ "سرقہ" اسے کہتے ہیں جیسے مرزا رفیع نے کیا ہے: کسی استاد کا شعر ہے:

بہار بے سپر جام یار می گذرد　　نسیم ہمچو خدنگ از کنار می گذرد

اسے سوداؔ نے بعینہ اس طرح ادا کر دیا ہے:

بہار بے سپر جام یار گزرے ہے　　نسیم تیری چھاتی کے پار گزرے ہے

کسی اور استاد کا شعر ہے:

آلودہ ز قطرات عرق دیدہ جبیں را　　اختر ز فلک می نگرد روئے زمیں را

اسے سودا نے یوں کر دیا:

آلودۂ قطراتِ عرق دیکھ جبیں کو　　اختر پڑے جھانکیں ہیں فلک پر سے زمیں کو

یہ سن کر شخص مذکور خجالت کھینچ کر خاموش ہو گیا۔

رنگین دوسروں پر اصولی اعتراض ضرور کرتے لیکن جب کوئی ان کی شاعری کے بارے میں کچھ کہتا تو توجہ سے سنتے اور اگر بات صحیح ہوتی تو اسے تسلیم کر لیتے۔ مثنوی ''پسرِ تاجر اصفہانی'' کو رنگین صوفی اللہ یار خاں کو سنا رہے تھے۔ اس کے اس شعر پر

حسابِ مالِ من بیروں زحد بود   شمارِ دولتم بیروں ز عد بود

صوفی صاحب نے فرمایا کہ میں شاعر تو نہیں ہوں لیکن ایک قافیہ مجھے اچھا سوجھا ہے اور شعر کو یوں پڑھا:

حسابِ مالِ من بیروں زحد بود   شمارِ دولتم افزوں ز عد بود

لفظ ''افزوں'' کو سن کر رنگین نے کہا: واللہ ''افزوں'' نہایت عمدہ لفظ ہے۔ اس سے شعر میں دو صنعتیں پیدا ہوگئی ہیں۔ ایک یہ کہ شعر ذو قافتین ہوگیا ہے، دوسرے ''عد'' اور ''شمار'' کے ساتھ لفظ ''افزوں'' نہایت مناسب ہے۔ اسی وقت اپنے شعر میں یہ تبدیلی کر دی۔

بدیہہ گوئی میں بہت کم شعرا رنگین کا مقابلہ کریں گے۔ ''مجالسِ رنگیں'' میں انھوں نے بہت سی ایسی محفلوں کا ذکر کیا ہے۔ مرزا سبحان بیگ راغب، سید انشاء اللہ خاں اور رنگیں سیر دریا کر رہے تھے۔ دریا کو کمال طغیانی میں دیکھ کر راغب نے کہا: عشق کے دریا کا عجب پاٹ ہے۔ رنگین نے فی الفور کہا: تا ملے کسی کو کڈھب گھاٹ ہے۔

سبحان قلی بیگ راغب نے ایک ''نقل'' سنائی اور کہا کہ ساری رات اسے نظم کرنے میں لگا رہا اور ناکام رہا۔ رنگین نے تین چار گھڑی میں چودہ اشعار پر مشتمل پوری حکایت نظم کر دی جو دسویں مجلس میں موجود ہے۔

نواب نجف علی خاں نے رقص دیکھتے ہوئے جب دوسرے شعرا سے ''دیکھتے ہیں'' کی ردیف میں اشعار سنے تو رنگین سے، اسی زمین میں، غزل کہنے کی فرمائش کی۔ رنگین نے سات شعر کی غزل فوراً کہہ دی (مجلس ۱۷)

کسی نے آصف الدولہ کا یہ مصرع سنایا: ع ''نہ لگی آنکھ جب سے آنکھ لگی'' اور کہا دوسرا مصرع کسی کو یاد نہیں، آپ شعر کو پورا کر دیجیے۔ رنگین نے ایک لمحہ تامل کیا اور کہا:

اب کی کچھ اور ڈھب سے آنکھ لگی   نہ لگی آنکھ جب سے آنکھ لگی

ایک روز لکھنؤ میں مرشد زادہ آفاق مرزا سلیمان شکوہ نے جہاں میر انشا اللہ خاں انشا، میاں جرأت اور میاں مصحفی موجود تھے، یہ مصرع پڑھا: ع ''یک قلم گشت مرا نقشۂ تصویر کسے''۔ سب دوسرا مصرع لگانے میں محو ہوگئے۔ اتنے میں رنگین بھی وہاں پہنچ گئے۔ شہزادہ نے فرمایا کہ مصرع ثانی بہم پہنچاؤ۔ رنگین نے فوراً عرض کیا:

ع ''کرد زنجیر بپا زلفِ گرہ گیر کسے''

ایک دن لکھنؤ میں مرزا سلیمان شکوہ کے حضور، میاں جرأت نے یہ مطلع عرض کیا:

کب تک ایامِ جدائی میں رہوں من مارے   آئے اے کاش وہ آ کر مجھے گردن مارے

اس کے جواب میں حضور نے ارشاد فرمایا:

کاش اک کھینچ کے تیغہ دمِ رفتن مارے   نام جانے کا نہ لے اور مجھے گردن مارے

میر انشاءاللہ خاں انشا نے یہ مطلع عرض کیا:

کیوں نہ وہ شوخ مجھے کھینچ کے سمرن مارے   میں نے بھی پھول کئی جانب چلمن مارے

رنگین نے یہ مطلع کہا اور بعد میں غزل کہی جو ان کے دیوان میں موجود ہے:

در پہ اس شوخ کے ہم بیٹھے ہیں آسن مارے   خواہ بخشے ہمیں اب خواہ وہ گردن مارے

اس قسم کے واقعات اور دل چسپ ادبی و علمی باتیں ''مجالسِ رنگیں'' میں درج کی گئی ہیں۔ ان باتوں کو بیان کرنے کی زبان تو یقیناً فارسی ہے لیکن موضوع کلام اردو زبان و ادب ہے۔ رنگین کی یہ تصنیف اس دور کی ادبی تاریخ کے لحاظ سے ایک مفید اور زندہ رہنے والی تصنیف ہے۔

''امتحانِ رنگیں'' جس کا تاریخی نام ''امتحانِ سعادت یار'' (۱۲۴۶ھ) ہے مطالعہ رنگیں کے تعلق سے ایک اہم کتاب ہے۔ اس میں رنگیں نے اپنے فن اور اپنے تخلیقی کاموں کے بارے میں اظہارِ خیال کیا اور بتایا ہے کہ انھوں نے دوسروں سے مختلف کون کون سے کام کیے ہیں اپنی شاعری میں کن کن باتوں کا خیال رکھا ہے اور ان کی اولیات کیا ہیں؟ رنگین، کی یہ تصنیف ان کے سارے کاموں کا تعارف نامہ بھی ہے اور محاکمہ بھی۔ یہ بھی بتایا ہے کہ انھوں نے پانچ چھ سو حکایات بھی نظم کی ہیں۔ اس پیمانے پر یہ کام کسی دوسرے نے نہیں کیا۔ وہ شاعروں کی چار قسمیں بتاتے ہیں 'اول ''شاعر''، دوم ''استاد''، سوم ''ملک الشعرا'' اور چہارم ''علامہ''۔ وہ خود کو پہلی تین قسموں سے الگ کر کے ''علامہ'' کہتے ہیں اور اس لیے کہتے ہیں کہ انھوں نے نہ صرف اکثر طرزوں میں شاعری کی ہے اور ہر طرز پر وہ قادر ہیں بلکہ خود بھی سات طرز ایجاد کیے ہیں[۹۳] رنگین نے یہ بھی دعویٰ کیا ہے کہ وہ تین وجوہ کی بنا پر سابق و حال اور متقدمین و متاخرین کے سب ہندی گو و فارسی گو استادوں سے ممتاز ہیں:[۹۴]

(۱) انھوں نے (۲۷) اصنافِ سخن میں شاعری کی ہے اور افراط سے کی ہے۔

(۲) سوائے امیر خسرو کے کسی اور شاعر نے پانچ چھ زبانوں میں شعر نہیں کہا۔ لیکن انھوں نے ''مجموعہ رنگین'' کے نام سے جو دیوان تصنیف کیا ہے اس میں سولہ زبانوں میں شعر کہے ہیں۔

(۳) اب تک سوائے مولانا جامی کے کسی نے سات بحروں میں مثنوی نہیں لکھی جب کہ خود انھوں نے گیارہ بحروں میں مثنویاں لکھی ہیں۔

وہ (۲۷) اصنافِ سخن، جن میں رنگیں نے دادِ سخن وری دی ہے، یہ ہیں.

قصیدہ۔ مثنوی۔ مرثیہ۔ سلام۔ غزل۔ رباعی۔ قطعہ۔ فرد۔ تاریخ۔ ترجیع بند۔ ترکیب بند۔ مسدس۔ مخمس۔ مربع۔ مثلث۔ مستزاد۔ مسمع۔ تضمین۔ قطعہ بند۔ واسوخت۔ پہیلی، صنائع بدائع۔ شہر آشوب۔ بَت۔ دوہرہ۔ ساقی نامہ۔ چار بیت۔

رنگین کی قادر الکلامی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ہر صنفِ سخن کے بڑے اور ممتاز استاد کے طرز میں ان اصناف کو استعمال کیا ہے اور یہ طرز، یہ لہجہ ایک دوسرے سے مختلف ہے اور یقیناً یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔

''مجموعہ رنگیں'' میں جو سولہ زبانوں میں شعر کہے ہیں وہ زبانیں یہ ہیں

عربی۔ ترکی۔ فارسی۔ پشتو۔ ریختہ۔ مارواڑی۔ مرہٹی۔ پنجابی۔ پوربی۔ پنجابی ہائے گنوار۔ ہندی کشمیر نو آمد۔ زبان ہندی انگریزی نو آمد۔ ہندی افغان بچہ ہا و باش۔ اردوئے بیگمات شاہ جہاں آباد۔ زبان بھاکا۔ زبان برج۔

اپنی مثنویوں میں جو گیارہ بحور استعمال کی ہیں، ان کی تفصیل مثنوی کے شعروں کے حوالے سے خود رنگین نے ''امتحانِ رنگیں'' میں دے دی ہیں۔

ان تین امتیازات کے علاوہ رنگین نے ان سات طرزوں کا بھی ذکر کیا ہے جو ان کی ایجاد ہیں

(۱) ''دیوانِ ریختہ'': از اول تا آخر مع قصیدہ و مثنوی و غزلیات و مسدس و مخمس وغیرہ اس قید کے ساتھ لکھے گئے ہیں کہ ان میں سے کوئی ''مفرد'' نہیں ہے بلکہ سب کے سب دو دو ہیں۔ ایک بیٹھن اور دوسری جنس۔ اسی وجہ سے اس کا نام دیوانِ ریختہ رکھا ہے۔

(۲) دیوانِ آمیختہ: از اول تا آخر ہزل کی قید کے ساتھ اس طرح تالیف کیا ہے کہ ایک بھی مصرع بے ہزل اور ایک بھی شعر بے تمثیل نہیں ہے۔

(۳) دیوانِ انگیختہ: یہ ریختی کا دیوان ہے جو رنگین کی ایجاد ہے اور جس میں محاورات و اصطلاحاتِ بیگمات نظم کیے گئے ہیں۔

(۴) مجموعہ رنگین۔ وہ مجموعہ جس میں سولہ زبانوں میں شعر کہے گئے ہیں۔

(۵) ایجادِ رنگین۔ مولوی روم کے طرز میں تصوف کے موضوع پر اس قید کے ساتھ مثنوی لکھی گئی ہے کہ ہر حکایت اپنی اگلی حکایت سے، گرہ بند اور پیوست ہے۔ ساری مثنوی اسی قید کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ یہ بھی رنگین کی ایجاد ہے اور طویل نظم لکھنے کے لیے ایک خوبصورت تیکنیک ہے۔

(۶) گلدستۂ رنگین: ابتدا سے آخر تک ایک بھی شعر صنعتِ تجنیس کے بغیر نہیں ہے۔

(۷) داستانِ رنگین: کہاوتوں کو اس طرح نظم کیا ہے کہ ایک مصرع سادہ اور دوسرے مصرع میں کہاوت لائی گئی ہے۔

ان نثری کاموں کے ساتھ رنگین کی تاریخی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے۔ وہ قادر الکلام، زود گو اور مشاق شاعر تھے۔ کم و بیش پینسٹھ سال تک شعر و شاعری ان کا اوڑھنا بچھونا رہی۔ شعر کی انھیں بہت اچھی پرکھ تھی۔ لفظوں کے استعمال کا اچھا سلیقہ تھا۔ فنِ شاعری پر گہری نظر تھی۔ کئی زبانیں جانتے تھے۔ اردو و فارسی پر قدرت حاصل تھی۔ بڑے شاعروں کے رنگِ کلام اور طرزوں کے مزاج داں تھے۔ شاعری کی مختلف اصناف اور شعر کی مختلف بحور کے پارکھ تھے۔ صنائع بدائع کے استعمال پر حاوی تھے۔ ''گلدستہ رنگین'' ہر شعر میں صنعتِ تجنیس کی قید کے ساتھ تصنیف کیا تھا۔ اختراع و ایجاد ان کی فطرت کا حصہ تھے۔ مزاجاً صاف گو اور بے باک انسان تھے۔ سماجی اعتبار سے خاندانی آدمی اور بڑے باپ کے بیٹے تھے۔ شہ سوار، چابک سوار اور سپاہی پیشہ تھے۔ مختلف ہتھیاروں کے استعمال پر قدرت رکھتے تھے۔ اس دور کے امراء و نوابین سے ان کے مراسم تھے۔ اس اعتبار سے بھی وہ اپنے دور کے ایک اہم آدمی اور مہذب انسان تھے۔ شاعر بھی تھے اور نثار بھی۔ علم مجلسی کے اداشناس بھی اور عاشق مزاج بھی۔ تہذیبی سطح پر وہ خصوصیت جو اس دور کے نمائندہ انسان میں ہوسکتی ہیں، وہ کم و بیش سب ان میں موجود تھیں۔ انھوں نے جنگوں میں بھی حصہ لیا۔ جنگِ پٹن کے علاوہ وہ اور جنگوں میں بھی شریک ہوئے تھے۔ گوالیار میں کھانڈوجی دولت راؤ سندھیا کے دربار سے وابستہ رہے اور جیسا کہ ''تجربۂ رنگین'' میں لکھا ہے وہ دولت راؤ سندھیا مرہٹے کی طرف سے کروڑ روپے کے ملک کے متاجر تھے اور پانچ کنبو اور باون پاگاہ یعنی باون رسالے سواروں کے اور دس علی غول اور تین چار سو ضرب توپ کے مالک اور پنج سرداروں میں سے ایک سردار تھے۔

رنگین نے ''اخبار رنگین'' اور ''تجربۂ رنگین'' میں جیسی اردو نثر لکھی ہے وہ نہ مقرس ہے، نہ معرب، نہ مقفیٰ ہے اور نہ مسجع بلکہ عام بول چال کی زبان کی توانائی اپنے اندر رکھتی ہے۔ یہ ویسی ہی نثر ہے جیسی فورٹ ولیم کالج کلکتہ کے انگریز افسروں کی تعلیم اور ان کی نصابی ضرورت کے پیش نظر لکھی اور لکھوائی جارہی تھی۔ فورٹ ولیم کالج ۱۸۰۰ء میں

وجود میں آیا اور میر امن کی باغ و بہار ۴۔۱۸۰۳ء میں شائع ہوئی۔ رنگین نے مجالس رنگین ۱۲۱۵ھ/۱۔۱۸۰۰ء میں، اخبار رنگیں ۱۲۳۵ھ/۲۰۔۱۸۱۹ء میں اور تجربہ رنگیں ۱۲۴۸ھ/۳۔۱۸۳۲ء میں تصنیف کیں۔ آئندہ سطور میں اب ہم فورٹ ولیم کالج میں لکھی جانے والی نثری تصانیف کا مطالعہ کریں گے لیکن اس سے پہلے ان چند شعرا کا مطالعہ اور کرتے چلیں جو جرأت، انشا، مصحفی و رنگین کے دور سے تعلق رکھتے ہیں اور جن کا ذکر یہیں آنا چاہیے تاکہ اس دور کے حوالے سے اردو شاعری کی روایت کی تکرار اور اس کے پھیلاؤ کو دیکھا اور آنے والی تبدیلیوں کو سمجھا اور محسوس کیا جا سکے۔

حواشی:

[۱] طہماس نامہ (فارسی) محکم الدولہ اعتقاد جنگ طہماس بیگ خاں رومی، مرتبہ محمد اسلم، ص ۲۶۔۲۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۸۶ء

[۲] ایضاً ص ۳۴۔۳۵

[۳] ایضاً ص ۴۲۔۴۴

[۴] ایضاً ص ۵۹

[۵] ایضاً ص ۶۱

[۶] ایضاً ص ۱۰۱۔۱۰۴

[۷] ایضاً ص ۱۷۲

[۸] ایضاً ۱۳۱

[۹] ایضاً ص ۲۴۹

[۱۰] ایضاً ص ۲۶۱

[۱۱] ایضاً ص ۳۴۹

[۱۲] ایضاً ۳۵۰

[۱۳] ایضاً مقدمہ (انگریزی) محولہ بالا، ص IX

[۱۴] مجموعہ رنگین (قلمی) مکتوبہ ۱۲۴۹ھ بقلم رنگین مخزونہ انڈیا آفس لائبریری، لندن۔

[۱۵] طہماس نامہ، محولہ بالا، ص ۲۶۰

[۱۶] ۱۹۷۵ء،

An oriental Biographical Dictionary، T.W. Beale، P.43، Lahore Edition

[۱۷] دیوانِ ریختہ، (قلمی) ص ۱۔۲، انڈیا آفس لائبریری لندن مکتوبہ ۱۲۴۹ھ

[۱۸] داستانِ رنگین (قلمی) ص (۱۰)، انڈیا آفس لائبریری لندن، مکتوبہ ۱۲۴۹ھ

[۱۹] بزم سخن، سید حسن علی خاں، ص ۵۴، مطبع نامی، مفید عام آگرہ۔ سن ندارد

[۲۰] تذکرہ شعرا مصنفہ ابن طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۱۷، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۲۱] دیوانِ ریختہ، رنگین، مکتوبہ ۱۲۴۹ھ انڈیا آفس لائبریری لندن

[۲۲] تذکرہ طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۳۳۴، دہلی ۱۸۴۸ء

[۲۳] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۱۹۴، مطبع منشی نولکشور، ۱۸۷۴ء

[۲۴] تجربہ رنگین: سعادت یار خاں رنگین، ص ۵، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری مکتوبہ ۱۲۴۸ھ

[۲۵] طہماس نامہ: طہماس خان، ص ۲۸۰۔۲۸۱، محولہ بالا

[۲۶] ایضاً

[۲۷] مجالس رنگین: رنگین، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۱، لکھنؤ ۱۹۲۹ء

[۲۸] تجربۂ رنگین، رنگین، ص ۲، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری مکتوبہ ۱۲۴۸ھ

[۲۹] جنگ نامہ، رنگین، ص ۴۰، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری مکتوبہ ۱۲۴۸ھ

[۳۰] تجربۂ رنگین، ص ۲، محولہ بالا

[۳۱] دیوان ریختہ (دیباچہ) مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری لندن

[۳۲] مجالس رنگین، مجلس نمبر ۱۳، قلمی انڈیا آفس لائبریری لندن

[۳۳] ایضاً، پہلی مجلس

[۳۴] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۲۷۸، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۰ء

[۳۵] تذکرۂ ہندی، مصحفی مرتبہ عبدالحق، ص ۱۰۱، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۳۶] دیوان ریختہ، رنگین، دیباچہ، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری، لندن

[۳۷] گلستان سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، ص ۵۱۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۳۸] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۹۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۳۹] دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، ص ۹۸، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶ء

[۴۰] مجمع الانتخاب (تین تذکرے)، شاہ محمد کمال، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۸۲، محولہ بالا

[۴۱] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۲۷۸، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۰ء

[۴۲] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ سرور، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی، ص ۲۸۷، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ء

[۴۳] دیباچہ دیوانِ آمیختہ، (قلمی) انڈیا آفس لائبریری، لندن مکتوبہ ۱۲۴۹ء

[۴۴] مجالس رنگیں: رنگین، مرتبہ سید مسعود رضوی ادیب، ص ۳، لکھنؤ ۱۹۲۹ء

[۴۵] ایضاً مجلس یازدہم، ص ۱۷

[۴۶] ایضاً مجلس ہفتم، ص ۱۰۔ پوری غزل درج ہے

[۴۷] معروف و رنگین کا من قشہ، ڈاکٹر عبدالرزاق، ص ۱۰۔۲۰، مطبوعہ ماہنامہ قومی زبان کراچی مئی ۱۹۷۷ء

[۴۸] دیوانِ ریختہ (قلمی) مکتوبہ باندہ ۱۲۴۹ھ، انڈیا آفس لائبریری، لندن

[۴۹] تذکرۂ ہندی، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۱۰۱، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۵۰] مجالسِ رنگین، مجلس ششم، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری لندن، مکتوبہ باندہ ۱۲۴۹ھ

[۵۱] دیوانِ ریختہ، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری لندن، مکتوبہ شہر باندہ ۱۲۴۹ھ

[۵۲] طبقات الشعرا، قدرت اللہ شوق، ص ۶۸۔۶۹، مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۶۸ء۔ یہ تذکرہ ۱۱۸۹ھ میں مکمل ہوا اور ۱۲۰۹ھ میں نظر ثانی ہوئی۔

[۵۳] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۳۶۔۱۴۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۵۴] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۶۸، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۵۵] ریختی کا تنقیدی مطالعہ، خلیل احمد صدیقی، ص (۲۹۰) نسیم، بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۷۴ء

[۵۶] دیکھیے دیباچہ دیوانِ ریختہ، نسخہ شاہجہاں آباد مکتوبہ ۱۲۲۱ھ، بحوالہ سعادت یار خاں رنگین از ڈاکٹر حسن آرزو۔ ص ۱۶۰ مکتبہ رشیدیہ، مئو ناتھ بھنجن، یوپی ۱۹۸۴ء۔

[۵۶ الف] ایضاً (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۵۷] دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، ص ۵۱۔۵۲، (حاشیہ) الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶ء

[۵۸] مجالس رنگین از رنگین، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، مجلس ۵۲ ص ۵۴۔۵۵، لکھنؤ ۱۹۲۹ء

[۵۹] دیوان رنگین و انشا، مرتبہ نظامی بدایونی، ص ا، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۴ء

[۶۰] دستور الفصاحت، یکتا لکھنوی مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۷، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء، (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۶۱] سعادت یار خاں رنگین: حیات اور نگارشات، ڈاکٹر حسن آرزو، ص ۱۵۶۔۲۵۰، یوپی ۱۹۸۴ء

[۶۲] ایضاً، ص ۲۲۸

[۶۳] مثنوی دلپذیر، رنگین مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور

[۶۴] مجالس رنگین، سعادت یار خاں رنگین مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۴۶۔۴۷، لکھنؤ ۱۹۲۹ء

[۶۵] سعادت یار خاں رنگین: حیات اور نگارشات، ڈاکٹر حسن آرزو، ص ۲۸۵، یوپی ۱۹۸۴ء

[۶۶] اردو مثنوی شمالی ہند میں، گیان چند، ص ۳۸۲، انجمن ترقی اردو ہند دہلی، ۱۹۸۷ء

[۶۷] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۸۵۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۶۸] اردوئے معلیٰ، علی گڑھ، جلد ۲، نمبر ۲، فروری ۱۹۰۴ء

[۶۹] سعادت یار خاں رنگین، حسرت موہانی، ص ۴، اردوئے معلیٰ، جلد ۲، شمارہ ۲، علی گڑھ فروری ۱۹۰۴ء

[۷۰] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند جین، ص ۳۷۶، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۹ء

[۷۱] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۷۵۔۳۷۶، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۸۷ء

[۷۲] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۹۹۹۔۱۰۰۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۷۳] مجموعۂ فرس نامہ، احمد اللہ، مطبع مجتبائی لکھنؤ ۱۸۹۴ء

[۷۴ الف] فرس نامہ، رنگین، ص ۲۴، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۲۵ء

[۷۴ ب] فرس نامہ رنگین، ص ۲۲، مطبع مصطفائی کانپور ۱۲۷۶ھ/۱۸۵۹ء

[۷۵] جنگ نامہ، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری، لندن بخط مصنف مکتوبہ ۱۲۲۸ھ

[۷۶]Pona Residency Correspondence, Vol I , P.368, Edited by G.S Sardesai & Jadu Nath Sarkar.

[۷۷] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۱۰۔۱۱۲، مجلس ترقی ادب لاہور (طبع دوم)، ۱۹۸۷ء

[۷۸] اخبار رنگیں، سعادت یار خاں رنگین، مرتبہ ڈاکٹر معین الحق، پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی کراچی ۱۹۶۲ء

[۷۹] اخبار رنگیں، ص ۲۰، بحولہ بالا

[۸۰] ایضاً، ص ۳۵

[۸۱] ایضاً، ص ۴۲　　[۸۲] ایضاً، ص ۶۸
[۸۳] ایضاً، ص ۴۰۔۴۱　　[۸۴] ایضاً، وقائع نمبر ۲۸، ۴۵، ۴۹، ۵۰، ۵۴
[۸۵] ایضاً، ص ۱۹　　[۸۶] ایضاً، ص ۱
[۸۷] ''اخبار رنگیں''، محولہ بالا، واقعہ ۱۱، ص ۹　　[۸۸] ایضاً، واقعہ ۲۸، ص ۲۱
[۸۹] ایضاً، واقعہ ۴۳، ص ۳۳
[۹۰] تجربۂ رنگیں، سعادت یار خاں رنگیں، ص ۲، قلمی مخزونہ آثار قدیمہ، حکومتِ ہند دہلی۔
[۹۱] تجربۂ رنگیں، محولہ بالا، ص ۷۔۸
[۹۲] مجالسِ رنگیں، سعادت یار خاں رنگین، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۔۳، لکھنؤ ۱۹۲۹ء
[۹۳] امتحانِ رنگیں، سعادت یار خاں رنگیں، مخطوطہ ص ۲۔۳، مملوکہ حکومت ہند، دہلی
[۹۴] امتحان رنگیں، محولہ بالا، ص ۳

حواشی ''ب''

بحوالہ حواشی ۵۶/الف

''ایام جوانی میں جیسا کہ ہوتا ہے اور ہر شخص جانتا ہے، مجھے بھی ایک محبوبِ یکتا اور فتنۂ زمانہ سے تعلقِ خاطر ہو گیا اور اس میں روز بروز اضافہ ہی ہوتا جاتا تھا۔ اگر چہ وہ محبوب سرتاپا خوبیوں کا مجموعہ تھا لیکن شعر گوئی اور شعر فہمی میں بھی مہارت رکھتا تھا۔ اب چوں کہ عورتوں کی زبان کی باریکی ایک الگ وضاحت رکھتی ہے اور ان کے اصطلاحات و محاورات مختلف ہوتے ہیں، بندے کو ان لوگوں کی صحبت سے ایک خاص آگاہی حاصل ہو گئی تھی۔ چناں چہ اس محبوبۂ دل نواز کی دل نوازی کے لیے (میں نے) ریختیاں ایجاد کیں اور گاہ گاہ یہ مشق کرتا رہتا تھا''۔

بحوالہ حواشی ۶۰

''ریختی کہ یائے معروف سے آج کل مشہور ہے ان کے ذہنِ نزاکت آشنا کی اختراع ہے اور وہ عبارت ہے ایسے اشعار سے کہ جن میں صرف عورتوں کی زبان اور ان کا محاورہ باندھا جاتا ہے۔ اور ہر اس معاملے پر کہ جو عورتوں کو عورتوں سے یا عورتوں کو مردوں سے پیش آتے ہیں، گفتگو کی جاتی ہے اور بس۔ اور اس میں ہر گز ہر گز ایسا لفظ یا کلمہ کہ جس کا تعلق مردوں یا جوانوں کی بات چیت سے ہوتا ہے، داخل نہیں ہوتا۔ غرض یہ کہ اس عجیب اسلوب کا بانی یہی خوش سلیقہ شخص ہے اور اس کے علاوہ جس کسی نے بھی اس اسلوب میں کچھ کہا یا کہتا ہے وہ (یقیناً) اس ہی کا اتباع کرتا ہے اور اس نے عورتوں کی زبان کے محاوروں میں ایک بڑا اچھا رسالہ نثر میں تحریر کیا ہے''۔

چند دوسرے شعرا: روایت کی تکرار پہلا باب

ثناء اللہ خان فراق: حالات و مطالعۂ شاعری

اس دور کے دوسرے قابلِ ذکر شعرا میں ثنااللہ فراق کا نام نمایاں ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ دلّی اجڑ چکی ہے۔ لاتعداد شاعر اور اہلِ علم دلّی چھوڑ کر سارے ہندوستان میں بکھر گئے ہیں۔ اسی کو دیکھ کر فراقؔ نے کہا تھا:

انھیں چرخ دنی شہروں پہ شہروں اب پھراتا ہے ... نہ دیکھے تھے جو برسوں میں فرید آباد کی صورت

لکھنؤ ایک نئے مرکزِ ادب کے طور پر سب کی آنکھوں کا تارا بنا ہوا ہے۔ اجڑی ہوئی دلّی میں اندھے شاہ عالم تختِ دہلی پر متمکن ہیں۔ بڑے شاعر دلّی سے ہجرت کر کے جا چکے ہیں۔ اور دوسری صف کے شعرا استادی کے درجے پر فائز ہیں۔ اٹھارویں صدی کے خاتمے تک سودا، خواجہ میر درد، میر اثر، میر حسن اور جعفر علی حسرت وغیرہ وفات پا چکے ہیں۔ بوڑھے میر لکھنؤ میں ہیں جہاں انشا، جراُت مصحفی کا طوطی بول رہا ہے۔ یہ سب لوگ کسی نہ کسی تعلق سے دلّی والے ہیں۔ دلّی میں اب ثنااللہ فراق، قدرت اللہ قاسم، عظیم بیگ عظیم، ولی اللہ محب وغیرہ دادِ سخن دے رہے ہیں خود فراقؔ نے ایک غزل میں ان شعرا کا ذکر کیا ہے:

اب فراقؔ اور عظیمؔ اور محبؔ اور قاسمؔ ... غالب وعشق سے لے کر ہیں کئی یار عزیز

حق تعالیٰ انھیں دنیا میں سلامت رکھے ... مغتنم ہیں یہی اس شہر میں دو چار عزیز

ثنااللہ خاں فراق [۱] (۱۱۶۷؟-۱۲۴۵ھ؟/۴-۱۷۵۳-۳۰-۱۸۲۹ء) ہدایت اللہ ہدایت کے بھتیجے [۲]، لودھی افغان [۳] اور دہلی کے رہنے والے تھے:

جہاں آباد کے کوچوں میں دیکھی جو روش بستی ... گلی دلّی کی جو دیکھی سو فردوس بریں دیکھی

جس زمانے میں مصحفی دلّی میں تھے، نوجوان فراق نے طب کی تعلیم حاصل کی اور دیکھتے ہی دیکھتے بحیثیت طبیب مشہور ہو گئے [۴] میر حسن نے اپنے تذکرے کے ۱۱۹۱ھ کے مسودے میں فراق کے حکیم ہونے کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ فراقؔ نے طب کی تعلیم ۱۱۹۱ھ کے بعد اور مصحفی کے دلّی سے لکھنؤ آنے یعنی ۱۱۹۸ھ کے درمیان حاصل کی۔

فراقؔ کا سالِ ولادت کہیں نہیں ملتا لیکن تذکروں کی مدد سے قیاساً اس کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ میر حسن کے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ میں مکمل ہوا۔ جو اب شائع ہو چکا ہے [۵] اس میں ثنااللہ فراق کا کوئی ذکر نہیں ہے لیکن اسی تذکرے کے نظرِ ثانی مسودہ میں، جو ۱۱۹۱ھ میں مکمل ہوا [۶] فراق کا مختصر ذکر موجود ہے اور ایک شعر بھی بطور انتخاب دیا گیا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ۱۱۸۸ھ تک فراقؔ شعرائے دہلی میں اتنے نمایاں نہیں ہوئے تھے کہ میر حسن ان کا ترجمہ اپنے تذکرے میں شامل کرتے لیکن ۱۱۹۱ھ تک ان کا نام میر حسن تک پہنچ گیا تھا۔ اگر ۱۱۹۱ھ میں نوجوان فراق کی

عمر ۲۴ سال قیاس کرلی جائے تو ان کا سالِ ولادت ۱۱۹۷ھ متعین ہوتا ہے۔

فراق نے ابتدا میں اپنا کلام اپنے چچا ہدایت اللہ خاں ہدایت کو دکھایا اور کچھ کلام اصلاح کے لیے سودا کو بھی بھیجا۔ حکیم قدرت اللہ قاسم نے، جو فراق کے ہم عصر اور ان کے گہرے دوست تھے، اپنے تذکرے ''مجموعہ نغز'' میں متعدد جگہ فراق کا ذکر کیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''سخنِ خود بیشتر باصلاح شیخ بزرگوار وعم والا نیاز خود رسانیدہ و برخے از اشعارِ داراز نظر سرمد سخن سنجانِ فصاحت ما مرزا رفیع سودا ہم گزرانیدہ'' [۷] یہ وہ زمانہ تھا کہ کسی بڑے استاد کا شاگرد ہونا خود شہرت وافتخار کا باعث تھا اور فراق نے میر درد، ہدایت اور سودا سے اصلاح لے کر اپنے معاصرین کی نظر میں ایک مقام حاصل کرلیا تھا۔ ہدایت (م ۱۲۱۹ھ/ ۵-۱۸۰۴ء) خواجہ میر درد کے شاگرد و مرید تھے اور یہی رشتہ فراق کا میر درد سے قائم تھا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''استفادۂ شعراز خواجہ میر درد کردہ بلکہ ذات شریفش را ہمیشہ از کاملانِ ایں فن قیاس می کرد'' [۸]

''دیوانِ فراق'' میں جن شاعروں کا ذکر آیا ہے ان میں خان آرزو، آبرو، عاشق، نصیر، محب، قاسم کے علاوہ درد، اثر، ہدایت، شاہ گلشن، ناصر عندلیب اور درد کے بڑے بیٹے الم کے نام شامل ہیں۔ ان کے علاوہ تین شعروں میں میر کے مصرعوں پر اور دو شعروں میں سودا کے مصرعوں پر گرہ لگائی ہے۔ علاوہ ازیں دو شعروں میں میر و مرزا کا ذکر کیا ہے۔ سب سے زیادہ ذکر درد اور ان کے خاندان کا کیا ہے:

آسرا اور کسی کا نہیں درکار فراق	بس ہے دو جگ میں مجھے درد و اثر کا تکیا
سایۂ بالِ ہما کچھ نہیں درکار مجھے	حضرت درد کا سایہ رہے سر پر میرے
حضرت صحا درد اور گلشن کے مزار پاک پر	جلوہ دکھلاتی ہے کس کس رنگ سے آکر بسنت
روضہ پہ خواجہ ناصر صاحب کے کچھ نہ تنہا	خطِ شعاع سے سورج جھاڑو دیا کرے ہے
سلسلہ درد و اثر کا نت رہے گا اے فراق	غم نہ کھا حضرت الم اب صاحب سجادہ ہے

ان اشعار سے خواجہ میر درد اور ان کے خاندان سے فراق کی گہری عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔ اور یہی عقیدت مندی ایک اثر بن کر ان کی شاعری کے مزاج پر اثر انداز ہوتی ہے۔ دوسرا اثر محمد تقی میر کا ہے جن کی شاعری کے غم انگیز لہجے کی طرف فراق للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے ہیں کبھی انھیں یاد کرتے ہیں اور کبھی ان کے مصرعوں کی تضمین کرتے ہیں:

سنتا ہی فراق اپنی نہیں کوئی بھی جوں میر	''فریاد کریں کس سے کہاں جاکے پکاریں''
فراق ایسی ہی کہہ کر غزل تو یہ لے جا	کہ میر صاحب وقبلہ بھی واہ واہ کریں

تیسرا اثر فراق کی شاعری پر مرزا رفیع سودا کا ہے جن کا ذکر وہ اسی انداز سے کرتے ہیں جس طرح میر کا کرتے ہیں

سن کر یہ لگا پڑھنے وہیں مصرع سودا	ہر چند ہوا خوب ہے وہاں لیک ہوس کو
فراق اس کو خبر کیا ہو بقولِ حضرتِ سودا	اثر سے ہے تہی نالہ تصرف سے ہیں دم خالی

اور اسی لیے خواجہ میر درد کے ساتھ وہ میر و مرزا ہی سے طالب داد ہوتے ہیں۔

ہم کو شعور کیا ہے، تیری جو قدر سمجھیں	رتبے کو تیرے سودا یا میر جانتے ہیں

فراق کی شاعری پر ایک اور اثر ہدایت اللہ ہدایت کا ہے جن کے اشعار کا ہنگ اور زبان کا لہجہ فراق کے آہنگ و لہجہ میں

پیوست ہے اور جس کا وہ اعتراف کرتے ہیں:

جوں ہدایت فراق اب ہم بھی اس غزل کا جواب رکھتے ہیں
کوئی پوچھے فراق اس کے اوصافِ سخن ہم سے رتبے کو ہدایت کے ہم خوب سمجھتے ہیں

فراق اس دور کی دلّی کی اکثر محفلوں کے بانی تھے[۹]۔ نواب شجاع الدولہ کے بیٹے مرزا میڈھو، سر سبز کے ہاں دلّی میں جو محفلِ مشاعرہ منعقد ہوتی تھی اس میں بھی فراق نمایاں تھے۔ انشا و عظیم بیگ عظیم کے درمیان جو معرکہ برپا ہوا اس میں بھی وہ عظیم کے گروہ میں شامل تھے اور انشا کو نیچا دکھانے کے لیے جو غزلیں کہی جا رہی تھیں خود فراق بھی ان زمینوں میں غزلیں کہہ رہے تھے۔ انشا نے مرزا میڈھو کی محفلِ مشاعرہ میں ''ناز پانچوں، نواز پانچوں'' کی زمین میں نو شعر کی غزل پڑھی جس کا ایک شعر یہ ہے:

چشم و ادا و غمزہ، شوخی و ناز پانچوں دشمن ہیں میرے جی کے بندہ نواز پانچوں

فراق اور ان کے گروہ کے شاعروں نے ''پانچوں'' کے جواب میں، انشا کو نیچا دکھانے کے لیے ''ساتوں'' کی ردیف میں غزلیں کہنے کی تیاری کی۔ ''دیوانِ فراق'' میں گیارہ شعر کی ایک غزل ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

گل داغ و شمع و شعلہ خور ماہ و نار ساتوں جلتے ہیں دیکھ تجھ کو اے گل عذار ساتوں

دیوانِ ولی اللہ محب میں بھی اسی زمین میں گیارہ شعر کی ایک غزل ملتی ہے جس کا مقطع یہ ہے:

شقی غزل لکھی ہے تو نے محبؔ یہ ایسی ہے تمیں مار خاں پر تیروں کی مد ساتوں

لیکن انشا کو، جیسا کہ مصحفی نے ''تذکرۂ ہندی'' کے پہلے مسودہ میں لکھا ہے کہ ''جاسوسان خبر رسانیدند کہ صورتِ حال ایں است۔ مشارالیہ (انشا) ازیں ماجرا مطلع شدہ در جواب ''ساتوں'' غزل ''آٹھوں'' کہ مطلع ایں است:

سر چشم صبر دل دیں تن مال جان آٹھوں صدقے گئے تھے تم پر اے مہربان آٹھوں[۱۰]

''دیوانِ انشا'' میں ''آٹھوں'' کی ردیف میں پانچ اور سات شعروں کی دو غزلیں ملتی ہیں۔ اسی طرح گروہِ فراق کے شعرا نے ''تیسوں'' کی ردیف میں غزلیں لکھیں۔ فراق کے دیوان میں چھ شعر کی غزل ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

جہات ستہ، فصول اربعہ، حواس عقلیں بکار تیسوں ادب سے خدمت میں تیری حاضر ہیں لیل و نہار تیسوں

انشا نے بھی اسی زمین میں پانچ پانچ شعر کی دو غزلیں کہیں جو دیوانِ انشا میں موجود ہیں۔ فراق و انشا کے دواوین کی بہت سی غزلیں ایک ہی زمین میں ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ فراق اس دور کی محفلوں میں شریک و سرگرم تھے۔ ایک تو پرانے دلّی والے، دوسرے ہدایت کے بھتیجے، تیسرے حکیم اور چوتھے خواجہ درد کے شاگرد و مرید اور پھر باصلاحیت شاعر، ان کی شہرت دلّی کی محفلوں سے نکل کر نہ صرف لکھنؤ بلکہ ہندوستان کے نئے ادبی مراکز تک پہنچ گئی۔ میر حسن کے تذکرے کے بعد جتنے تذکرے لکھے گئے ان سب میں فراق کا ذکر اس طور پر ملتا ہے جس سے اس دور میں ان کی مسلم حیثیت کا پتا چلتا ہے۔ ''مجموعۂ نغز'' میں قاسم نے ان کے ۲۲ شاگردوں کا ترجمہ لکھا ہے۔ شیفتہ نے گلشنِ بے خار میں چار اور شاگردوں کے نام دیے ہیں جن میں ان کے بیٹے نصر اللہ خاں وصال کے علاوہ میر عزت اللہ عشق، مقبول نبی مقبول اور قدرت اللہ قدرت (شاہ قدرت نہیں) کے نام شامل ہیں[۱۱]

فراق شاہجہاں آباد کے مشاہیر اہلِ سخن میں شمار ہوتے تھے[۱۲] اور اپنے حسنِ خلق، صلاح و تقوی[۱۳] اخلاق حمیدہ[۱۴] خوش فکری و شیریں گفتاری[۱۵] حذاقت و فطانت[۱۶] محبت و مودت[۱۷] کی وجہ سے ایک ایسی

شخصیت کے مالک تھے جو معاشرے میں پسندیدگی واحترام کی نظر سے دیکھی جاتی تھی۔ اپنے زمانے کی دلی کے معروف حکیم اور مشہور شاعر ہونے کے علاوہ فراقؔ مزاجاً دوست آدمی تھے اسی لیے ان کے احباب کا حلقہ بھی وسیع تھا۔

سال پیدائش کی طرح فراق کا سالِ وفات بھی کہیں نہیں ملتا۔ مصطفےٰ خاں شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''وفاتش را سالے چند مدہ'' [۱۸] شیفتہ کا تذکرہ ۱۲۵۰ھ میں مکمل ہوا ''سالے چند'' کی بنیاد پر صفیر بلگرامی [۱۹] نے فراق کا سالِ وفات تخمیناً ۱۲۴۵ھ متعین کیا ہے اور جب تک کوئی قطعی ثبوت سامنے نہ جائے، یہی سالِ وفات قرین قیاس معلوم ہوتا ہے۔

شاعری میں ان سے ایک ضخیم ''دیوان اردو'' [۲۰] یادگار ہے جو اب تک شائع نہیں ہوا۔

''دیوانِ فراق'' کا بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے۔ غزلیات کے علاوہ اس میں دو مخمس، ایک ''ترکیب بند'' اور بائیس کے قریب ''رباعیات'' بھی شامل ہیں۔ دونوں مخمسوں میں فراق نے غزل کے دو مصرعوں پر اپنے تین مصرعے لگائے ہیں اور اسی لیے ان پر ''مخمس سہ مصرع'' کا عنوان قائم کیا ہے۔ پہلا مخمس: ''آہ نے سرو کی مانند نموداری کی'' سات بندوں پر اور دوسرا مخمس: ''آہ اور نالہ ہی کرتے مجھے اکثر گذری'' پانچ بندوں پر مشتمل ہے۔ ان دونوں مخمسوں میں عاشق کے جذباتِ ہجر و فراق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ''ترکیب بند'' تین بندوں پر مشتمل ہے جس میں بے مروت محبوب کے ہجر سے پیدا ہونے والے جذبات بیان کیے گئے ہیں۔ ہر بند کا آخری شعر فارسی ہے۔ ''رباعیات'' میں سے چند ''حمد''، ''نعت'' اور حضرت علی کی ''منقبت'' میں ہیں۔ ایک ایک رباعی میں پیر دستگیر، محبوب الٰہی، امیر خسرو اور خواجہ میر دردؔ کی مدح کی گئی ہے اور باقی رباعیاں عشقیہ ہیں۔

فراق کی بنیادی صنفِ سخن ''غزل'' ہے اور اسی میں ان کی فطری صلاحیت کا اظہار ہوا ہے۔ فراق کی غزل دہلی کی اس روایتِ شاعری سے تعلق رکھتی ہے جو مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر، ردِعمل کی تحریک کے ساتھ اُبھری اور یقینؔ اور ''دیوان زادہ'' والے شاہ حاتم جس کے ممتاز نمائندہ ہیں۔ یہی روایت میرؔ، سودا، اور درد سے ہوتی مصحفی اور فراقؔ تک پہنچی۔ دہلی کی اس روایت میں بہ یک وقت کئی عناصر شامل ہیں۔ ایک عنصر تصوف ہے جس کے نمائندہ درد بھی ہیں اور میر بھی۔ دوسرا عنصر خارجیت ہے جس کے نمائندہ شاہ حاتم اور سودا ہیں۔ تیسرا عنصر وہ غم انگیز دھیما لہجہ ہے جو خارجی دنیا کو باطن میں اُتارنے کے تخلیقی عمل سے پیدا ہوا ہے جس کے ممتاز ترین نمائندہ میرؔ ہیں۔ چوتھا عنصر زبان وبیان کا ہے جس میں عوام وخواص دونوں کی زبان ومحاورہ کو ادبی سطح پر شائستگی سے استعمال کیا گیا ہے۔ پانچواں عنصر شاعری کو ابتذال سے الگ رکھنے کا شعوری عمل ہے۔ اس روایتِ سخن میں شاعری تماشے کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ ایک سنجیدہ ذہنی سرگرمی سمجھی جاتی ہے۔ یہی عناصر سنجیدگی سے ہم رشتہ ہو کر دہلوی روایتِ شاعری کو جنم دیتے ہیں۔ ثناء اللہ فراقؔ اسی روایت کے شاعر ہیں جس کا اظہار بار بار انھوں نے اپنی شاعری میں کیا ہے:

شعرِ فراق میں ہے اک تازگی وگرنہ ... اشعارِ مبتذل سے دیوان بھر رہے ہیں
شعر ہی وہ ہے کہ جس میں درد ہووے اے فراقؔ ... ورنہ سب نزدیک اپنے ہیں یہ قصہ خوانیاں
کیوں کر نہ کرے یاروں کے اب دل میں یہ تاثیر ... ہر شعر فراق اپنا پُر از درد و اثر ہے
فراق جب سے میں کہتا ہوں ریختہ یہ یار ... مری زبان کے گے زبان بھول گئے
ہمارے شعر میں کیوں کر نہ ہوں صفائے سخن ... کہیں ہیں ریختہ جس کو سو ہے زبان اپنی

گو کہ ہر مرغ سخن شور و فغاں رکھتا ہے
پر ہمارا سا لب و لہجہ کہاں رکھتا ہے

کیوں نہ ہو فکر بلند اپنی کہ اک مدت تلک
ہم رہے ہیں طائرِ ادراک کے سائے تلے

یہی وہ معیارِ شاعری ہے جس میں تازگی، درد، تاثیر، زبان، لب ولہجہ، صفائیِ سخن اور فکر بلند کے عناصر شامل ہیں اور انھی عناصر کے امتزاج سے فراقؔ کا تخلیقی عمل آگ پکڑتا ہے۔ اب یہ شاعر کی اپنی صلاحیت پر ہے کہ وہ اس روایت کو کہاں سے کہاں پہنچاتا اور کیا رنگ دیتا ہے۔ فراق نہ میر سودا ہیں اور نہ دردؔ واثرؔ ہیں۔ ان کے مقابلے پر وہ صف دوم کے شاعر ہیں لیکن اپنے معاصرین میں وہ اس لیے ممتاز ہیں کہ ان کے ہم عصروں میں کوئی دوسرا شاعر اس تخلیقی سطح کا بھی اظہار نہیں کرتا۔ تخلیقی سطح پر اس وقت دلّی میں سناٹا ہے اور اس سناٹے میں فراق کی واز ہی واضح طور پر سنائی دیتی ہے۔

فراق کی شاعری روایتِ دہلی کے مطابق سنجیدہ شاعری ہے۔ ایسی سنجیدگی جس میں تازگی بھی ہے اور تاثیر بھی اور اسی لیے اتنا لمبا عرصہ گزرنے کے باوجود یہ ہمیں ج بھی متاثر کرتی ہے۔ فراق کے ہاں خارجیت وداخلیت ملی جلی ہیں۔ وہ مزاج کے اعتبار سے شاہ حاتم سے قریب ہیں۔ شاہ حاتم کے ہاں خارجیت داخلیت پر حاوی ہے۔ یہی صورت فراق کے ہاں ملتی ہے۔ فراق کا میلانِ طبع مضمون فرینی اور خیال ومعنی کی طرف ہے۔ اس سے وہ دو کام لیتے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ صوفیانہ تجربات ومشاہدات کو بیان کرتے ہیں اور دوسرے عشقیہ جذبات کو اس طور پر بیان کرتے ہیں کہ ''خیال ومعنی'' کا پہلو نمایاں ہوتا ہے اور ''خیال'' کی تصویر ذہن میں اجاگر ہو جاتی ہے۔ یہ معاشرہ چونکہ روایتی معاشرہ ہے اس لیے اس خیال ومعنی کا تعلق براہِ راست اس مابعدالطبیعیات سے ہے جس پر اس کے تصورِ حقیقت اور نظامِ اقدار کی بنیادیں قائم ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے فراقؔ کے یہ چند شعر دیکھیے

تو جلوہ گر اگرچہ مری جاں کہاں نہ تھا
پر جب تلک کہ ہم بھی نہ تھے تو عیاں نہ تھا

ہمیشہ اس کو رہے ہے سفر وطن کے بیچ
یہ دل ہے یا کہ ہے تسبیح کا کوئی منکا

بس نکھ کے کھلتے ہی جوں ئینہ حیراں ہو
یارب مجھے سونے سے یہاں کون جگالایا

ہر ذرہ میں جلوہ ہے تری جلوہ گری کا
ہر شیشہ میں بھاں رنگ جھمکتا ہے پری کا

ابرو جدھر اس کی ہے ادھر سر کو جھکایا
قبلہ نہ ہمیں یاد ہے نہ قبلہ نمایاد

فراق اس ہستی نابود کا اپنے یہ نقشہ ہے
کرے انگشت سے جیسے کوئی تحریر پانی میں

ہے وجود اپنا آئینہ کی مثال
عکسِ روئے نگار ہے ہم سے

آتشِ عشق کے ہیں ہم موجد
شعلہ ہم سے شرار ہے ہم سے

یہی صورت خالص عشقیہ اشعار کے ساتھ ہے:

ایسا فراقِ یار کا محو ہوں...... کچھ خبر نہیں
خواب ہے یا خیال ہے ہجر ہے یا وصال ہے

ہر شام کو مژگاں سے یوں اشک نکلتے ہیں
ہر صبح کو جیسے کہ سورج سے کرن نکلے

جس دم گیا وہ چھوڑ کے تنہا مجھے فراقؔ
میں دیکھتا ہوا در و دیوار رہ گیا

جاں بر ہوں کیوں کہ دیکھیے اب عشق میں فراق
خطرہ تھا جس کا مجھ کو آزار پھر ہوا

نہیں تا وہ اور بن دیکھے اس کے دل نہیں رہتا
خدا جانے کہ یہ بیمار کتنی دیر کھینچے گا

سیکڑوں غنچوں کو کھولے ہے نسیم سحری
اس سے دل کا نہ ولے عقدۂ دشوار کھلا

جفا کے پردے میں اک گونہ پیار ہے آخر
بُرا بھلا ہے پھر اپنا وہ یار ہے آخر

خواب سے چونکا جو اس کو دیکھ حیراں رہ گیا
گاہ موندوں تھا گہے کھولوں تھا سو سو بار چشم

احوالِ دل میں گو نہیں کہتا زبان سے
صورت سے میری دیکھ کے پہچان جائیے

فراق کے ''دیوان'' کو پڑھیے تو یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ یہ فراقیہ شاعری ہے اسی لیے اس میں نالہ و درد اور اشک و زاری کے مضامین کثرت سے بیان میں آئے ہیں۔ اس فراق میں زوالِ تہذیب کا گہرا اثر بھی ہے اور اس مابعد الطبیعیات کا بھی جس پر خود یہ تہذیب کھڑی تھی۔ دہلی میں اس دور کی شاعری کا یہ مزاج گرتی ہوئی تہذیب کے جلتے ہوئے ملبے کے مشاہدے سے پیدا ہوا ہے۔ اس شاعری کا مقابلہ اس دور میں ہونے والی لکھنؤ کی شاعری سے کیجیے تو وہاں آپ کو وصل کا رنگ غالب نظر آئے گا جس نے ڈھول دھپے، تماشے اور ہاؤ ہو کی صورت اختیار کر لی ہے۔ یہی وہ فرق ہے جو فراقؔ کی شاعری سے واضح ہوتا ہے۔ فراقؔ کی شاعری کی لے، اس کا لہجہ و ڈھنگ، تہذیب کی بھرائی ہوئی آواز اور آنسو بھری آنکھوں سے پیدا ہوا ہے جس کی کسک اپنی مخصوص فراقیہ کیفیت سے ہمیں متاثر کرتی ہے۔ اس کا اپنا لب و لہجہ ہے، سخن کا اپنا انداز ہے اور یہی فراق کی انفرادیت ہے:

نہ پوچھ ہجر میں کس طرح زندگانی کی
الم سے نالے کیے غم سے خوں فشانی کی

کبھو بکا تھا کبھو درد تھا کبھو زاری
ترے بغیر عجب دکھ سے زندگانی کی

آنکھوں ہی میں کٹتی ہے ستاروں کی طرح شب
ہم غم زدگاں کو کہاں آرام کدھر خواب

درد ہی اپنا عین درماں ہے
بے قراری ہی میں قرار ہے اب

عجب ہی چین اور آرام سے گزرتی تھی
نہ تھے جب تک الٰہی عشق کے آزار سے واقف

فرقت میں زندگی میں کروں کس طرح بسر
تیرے بغیر چین مجھے ایک پل نہیں

جس میں نہ ہووے گو نہ درد و اثر فراق
دیواں میں کوئی (ایک بھی) ایسی غزل نہیں

یہ کس کے دیکھنے کا شوق ہے کہ آئینہ ساں
کھلی ہی رہتی ہے یہ چشم انتظار اپنی

یہاں تک اس نے ٹھکرایا ہے سر کو
کہ بالش پر دھرا جاتا نہیں

دل درد سے خوں ہو بہہ گیا ہے
مژگاں پہ اثر سا رہ گیا ہے

فراق کی شاعری اس روایتی لے کی آخری آواز ہے جو کچھ عرصے بعد خود دہلی میں بھی مشکل سے سنائی دیتی ہے اور خود یہاں کے شعرا اس روایت سے کٹ کر لکھنؤ کی پیروی میں شاہ نصیر کا رنگ اختیار کرنے لگتے ہیں۔

فراقؔ کے ہاں سنگلاخ زمینوں میں بھی غزلیں ملتی ہیں لیکن یہاں، لکھنوی شعرا کے برخلاف، زمین کی سنگلاخی نمایاں ہو کر سامنے نہیں آتی بلکہ شعر کے لب و لہجہ کے ساتھ ایک جان ہو جاتی ہے اور شعر پڑھتے ہوئے توجہ مشکل زمین کی طرف نہیں جاتی۔ فراق کے ہاں دہلوی روایت کے عین مطابق زمینِ شعر کو اندازِ سخن کے ساتھ ایک جان کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ اسی طرح فراق کے ہاں غزل در غزل کہنے کا رجحان بھی موجود ہے لیکن یہاں دو غزلہ سہ غزلہ صرف اپنی قادر الکلامی و مشاقی کے اظہار کے لیے نہیں لکھے جا رہے ہیں جیسا کہ اس دور کی لکھنوی شاعری کا عام رجحان ہے۔ انشا، مصحفی، جرأت وغیرہ کے دواوین میں پانچ سات غزلوں سے لے کر اٹھارہ انیس غزلوں تک کی مثالیں ملتی ہیں لیکن نتیجے میں شاعری پہلوانی بن کر رہ جاتی ہے۔ یہی رجحان شاہ نصیر کے ہاں دہلی میں ابھرتا ہے لیکن فراق کے ہاں شاعری

کی حیثیت پہلوانی کی نہیں بلکہ شاعری ہی کی رہتی ہے اور یہی وہ بنیادی بات ہے جو دہلی اور لکھنؤ کے رنگِ سخن میں امتیاز پیدا کرتی ہے۔ فراق کے ہاں اکثر غزلیں طرحی زمینوں میں کہی گئی ہیں۔ لیکن یہاں بھی زور شاعری پر رہتا ہے اور شاعری ایک سنجیدہ سرگرمی ہی رہتی ہے اکھاڑا یا تماشا نہیں بنتی۔ فراق اس دور میں دہلوی رنگِ سخن کے ممتاز نمائندہ بن کر سامنے آتے ہیں اور اسی لیے اس دور کے مطالعے میں ان کی شاعری کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

نزدیک فراق اپنے سب خوب ہی کہتے ہیں   ہے شعر وہی جس میں اندازِ سخن نکلے

اس دور کی شاعری میں لکھنؤ کے مقابلے میں دہلی کی زبان میں قدیم اثرات باقی ہیں۔ فراق کی زبان اسی لیے مصحفی کی زبان سے قریب تر ہے جس میں دہلی کی زبان کے اثرات موجود ہیں۔ لکھنؤ کے ماحول میں وہ الفاظ، محاورے یا روزمرہ، جو بدلتے ہوئے ماحول میں نئی نسل کی زبان کا حصہ نہ بن سکے، تیزی سے از خود ٹکسال باہر ہوتے گئے جب کہ یہ الفاظ و محاورات فراق کی دہلی میں عام زبان کا حصہ تھے اور اسی لیے وہ بے تکلفی سے استعمال میں آئے ہیں۔ فراق کی زبان بھی، ان کی شاعری کی طرح، شاہ حاتم، مرزا مظہر جانجاناں، میر، سودا اور درد کی روایتِ زبان کا حصہ ہے۔ زیادہ تر الفاظ وہ ہیں جو میر سودا درد کے علاوہ جرأت، انشا، مصحفی کے ہاں بھی ملتے ہیں مثلاً سنمکھ۔ بل بے۔ تلک۔ وو ہیں۔ تئیں۔ ٹک۔ سرن۔ زور (بمعنی عجب، بہت)۔ دا چھڑے۔ کسو۔ کنے۔ کبھو۔ وغیرہ۔ اسی طرح فعل، ضمیر اور جمع کی صورتیں، علامت فاعلی "نے" محذوف اور وعطف کا استعمال اسی طرح ہے جیسا کہ اس دور کے دوسرے دہلوی شعرا اور "دہلوی شعرائے لکھنؤ" کے ہاں ملتا ہے مثلاً:

مجھ پاس:	پھری ہے کاغذی مجھ پاس اور قلم گت کا
تو ولیکن	مدت سے ارادہ ہے سفر کا تو ولیکن
درد و مصیبتوں	پامال دل نہ کچھ درد و مصیبتوں سے
نے محذوف	سیکڑوں ہیں گل صد چاک میں دیکھے لیکن
ن غنہ کا استعمال	بوٹا چمن میں کوئی صبا سے جو ہل گیا
کس تو	سیکھا ہے خو یہ کس تو مادۂ ستم سے
بغل بیچ	شیشۂ مے ہے، نہ ساقی ہے بغل بیچ فراق
جمع کی صورت	کس نے یہ باتیں تجھے سکھلائیاں
	کیسی کیسی تو نے قسمیں کھائیاں
شہروں بہ شہروں	انھیں چرخِ دنی شہروں بہ شہروں یہ پھراتا ہے

اسی طرح فعل، ماضی و مستقبل کی مختلف صورتوں کا استعمال ملتا ہے مثلاً

پوچھوں ہوں	بارے فرمایئے اب تم سے میں پوچھوں ہوں فراق
ہوئے گا	گر سرشکِ چشم سے دامن مرا نم ہوئے گا
ہے گا	جہاں ہے اپنا مکاں ہے اپنا یہ محض ہے گا خیال اپنا
لگاتا ہوں گا	اس کے جب مکھڑے کو میں ہات لگاتا ہوں گا
موندوں تھا۔ کھولوں تھا	گاہ موندوں تھا گہے کھولوں تھا سو سو بار چشم

زبان کی یہ وہ صورتیں ہیں جواب متروک ہوگئی ہیں۔ زندہ زبان اسی طرح بدلتی اور رفتارِ زمانہ کے تقاضے پورا کرتی رہتی ہے۔ بحیثیت مجموعی دیکھیے تو فراق کی زبان اتنی ہی جدید ہے جتنی انشا، مصحفی اور جرأت کی زبان ہے۔ فراق کی زبان اپنے ارتقائی سفر میں میر، سودا، درد کی زبان سے اگلا قدم ہے۔

فراقؔ اس ''روایتِ سخن'' کے شاعر ہیں جس میں زبان و بیان، فکر و خیال اور معنی و مضمون سب مل کر ایک اکائی، ایک وحدت بن گئے تھے اور جب یہ تہذیبی اکائی ٹوٹی تو معنی، احساس اور زبان الگ الگ ہوگئے۔ ولی اللہ محبؔ بھی اسی روایتِ سخن کے شاعر ہیں۔

حواشی:

[۱] تذکرہ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۱۵۷، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۲] مجموعۂ نغز، جلد دوم، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۵۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء

[۳] مجموعۂ نغز، جلد دوم، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۵۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء

[۴] تذکرہ ہندی، محولہ بالا ص ۱۵۷

[۵] تذکرہ شعرائے ہندی (مکتوبہ ۱۱۸۸ھ) بخط میر حسن مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۶] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی، ص ۲۰۸، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء

[۷] مجموعۂ نغز جلد دوم، محولہ بالا ص ۵۰

[۸] تذکرہ ہندی، محولہ بالا، ص ۱۵۷

[۹] تذکرہ ہندی، محولہ بالا، ص ۱۵۷

[۱۰] تذکرۃ الشعرا، مصحفی (نسخہ ندوہ)، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، ص ۵۸، لکھنؤ ۱۹۸۰ء

[۱۱] پرانے شاعر نیا کلام: فراق، مضمون مشفق خواجہ مطبوعہ سہ ماہی غالب، شمارہ ۲، ص ۵۸۔۵۹، کراچی ۱۹۷۵ء

[۱۲] گلشن بے خار، شیفتہ، مرتبہ کلب علی خان فائق، ص ۳۹۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۳] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ سرور، ص ۴۵۹، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۶۱ء

[۱۴] تذکرہ آزردہ، مفتی صدرالدین آزردہ مرتبہ ڈاکٹر مختارالدین احمد، ص ۶۲، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء

[۱۵] تذکرہ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۱۵۷

[۱۶] مجموعۂ نغز جلد اول، ص ۵، جلد دوم، ص ۴۹۔۵۰، محولہ بالا

[۱۷] مجموعۂ نغز جلد اول، ص ۵، جلد دوم، ص ۴۹۔۵۰، محولہ بالا

[۱۸] گلشن بے خار، محولہ بالا، ص ۳۹۱

[۱۹] جلوۂ خضر، صفیر بلگرامی، جلد اول، ص ۲۷۴، مطبع نورالانوار، آرہ ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۵ء

[۲۰] دیوانِ فراق (قلمی) کی ''نقل'' کے لیے میں مشفق خواجہ صاحب کا تہِ دل سے شکر گزار ہوں۔ ج۔ج

روایت کی تکرار دوسرا باب

شیخ ولی اللہ محبؔ: حالات و شاعری

اسی دور اور اسی روایتِ سخن کے ایک اور ممتاز شاعر شیخ ولی اللہ محبؔ [۱] (م ۱۲۰۷ھ؟/۳-۱۷۹۲ء) ہیں۔ محبؔ شاہ جہاں آباد کے رہنے والے [۲] اور حضرت شاہ افضل خدا نما کی اولاد میں سے تھے [۳] جن کی وفات اورنگ زیب عالمگیر کے عہد میں ربیع الاول ۱۱۰۶ھ/نومبر ۱۶۹۴ھ میں دہلی میں ہوئی [۴] ولی اللہ محبؔ خود نوکر پیشہ تھے [۵] جب دلّی اجڑی تو محبؔ بھی تلاشِ معاش میں فرخ آباد چلے گئے اور مہربان خاں رند کے ملازم ہو گئے۔ یہ وہی رند ہیں جو احمد خاں بنگش کے دیوان تھے اور جن سے ایک عرصے تک سوداؔ اور سوزؔ بھی وابستہ رہے۔ محبؔ کب فرخ آباد آئے اس کا پتا نہیں چلتا لیکن تاریخ اور تذکروں کے مطالعے سے قیام فرخ آباد کے دور کا قیاساً تعین کیا جا سکتا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ میں مکمل کیا۔ اس میں محبؔ کے فرخ آباد آنے اور مہرباں خاں رندؔ سے وابستہ ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے [۶] لیکن جب ۱۱۹۱ھ میں نظر ثانی کے بعد اسے صاف اور مکمل کیا تو اس میں لکھا کہ ''پیش مہرباں خاں بہ طرف فرخ آباد بسر می برد'' [۷] اس سے معلوم ہوا کہ محبؔ دہلی سے ۱۱۸۸ھ کے بعد اور ۱۱۹۱ھ سے پہلے فرخ آباد آئے اور مہرباں خاں رندؔ سے وابستہ ہو گئے جس کا اظہار خود محبؔ نے اپنے ایک شعر میں کیا ہے

یارب رہے سلامت دنیا میں مہرباں خاں ہر ملکِ دل کی جس سے آباد بستیاں ہیں

اس کے بعد جو تذکرے لکھے گئے مثلاً تذکرہ مسرت افزا (۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ء)، گلشن سخن (۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ء) ان میں محبؔ کے مہرباں خاں رند سے توسل کا ذکر ملتا ہے۔ جب فرخ آباد کی بہار اجڑی اور نجف خاں کی وفات (۱۱۹۶ھ ۱۷۸۲ء) کے کچھ عرصے بعد مہرباں خاں فرخ آباد سے لکھنؤ آ کر محلہ رستم نگر میں آباد ہو گئے تو محبؔ بھی بے آسرا ہو کر فرخ آباد سے اپنے وطن دہلی گئے۔ ''تذکرہ ہندی'' میں مصحفی نے دہلی میں اپنی کسی ملاقات کا کوئی ذکر نہیں کیا جس سے معلوم ہوا کہ محبؔ مصحفی کے دہلی سے لکھنؤ آنے (۱۱۹۸ھ) کے بعد دہلی پہنچے۔ اس وقت شاہ عالم کی بادشاہی تھی اور شجاع الدولہ کے بیٹے مرزا امیدھو سرسبز دہلی میں مقیم تھے۔ ثنا اللہ فراق، قدرت اللہ قاسم، مرزا عظیم بیگ عظیم اور انشا اللہ خاں انشا بھی دہلی میں تھے اور یہ سب مرزا میدھو کی محفلِ مشاعرہ میں شریک ہوتے تھے۔ یہاں محبؔ بھی ان مشاعروں میں نظر آتے ہیں [۸] ان مشاعروں میں ان کی حیثیت ایک بزرگ، متین و بردبار انسان کی تھی۔ یہاں وہ انشا و عظیم کے معرکے میں دونوں فریقین کے درمیان صلح کراتے نظر آتے ہیں جیسا کہ قاسمؔ کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ ''شیخ ولی اللہ محبؔ کہ خداش بیامرزد ثالث بالخیر بود......'' [۹] شہزادہ مرزا سلیمان شکوہ ابھی دہلی ہی میں تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہیں شہزادے سے راہ و رسم پیدا ہوئی اور ۱۲۰۵ھ میں وہ شہزادے کے ساتھ یا فوراً بعد لکھنؤ گئے۔ یہاں وہ استاد کی حیثیت سے صیغۂ شاعری میں ملازم ہو کر شہزادے کی غزلیں بنانے پر مامور ہوئے۔ مصحفی نے ''تذکرہ ہندی''

میں لکھا ہے کہ ''از چند سال بصیغۂ شاعری در حضور مرشد زادۂ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر امیاز تمام داشت'' [۱۰] شاہ کمال نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''استاد ہم در فن شاعری مرشد زادۂ آفاق (مرزا سلیمان شکوہ) بود'' [۱۱] لکھنؤ آ کر پیر کے ناسور کے مرض میں وفات پائی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''دو سال است کہ بہ مرض مزمن ناسورِ پا وداع جہانِ فانی کردہ....'' [۱۲] مصحفی کا تذکرہ ہندی ۱۲۰۹ھ میں مکمل ہوا۔ گویا محبؔ نے ۱۲۰۷ھ میں وفات پائی۔ یہی سالِ وفات کریم الدین نے تذکرہ ''طبقات الشعرائے ہند'' میں دیا ہے [۱۳] اور وہیں لکھنؤ میں شاہ عبدالجلیل کے احاطے میں مدفون ہوئے [۱۴]

بعض تذکرہ نویسوں نے، جن میں میر حسن، عشقی اور شیفتہ شامل ہیں، محبؔ کو سوداؔ کا شاگرد لکھا ہے۔ مصحفی نے انھیں ''متبع وہم صحبت مرزا رفیع'' لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔ خود محبؔ نے، جن کے لیے سوداؔ ایک مثالی شاعر کا درجہ رکھتے ہیں اور جن کی شاعری پر سوداؔ کے رنگِ سخن کا گہرا اثر ہے، اپنے ایک شعر میں اس بات کو صاف کر دیا ہے:

شاگرد گو نہیں ہوں پہ اندازِ گفتگو — فیضانِ نطق مجھ کو ہے مرزا رفیع کا

اب سوال یہ ہے کہ محبؔ سوداؔ کے ہم صحبت کہاں رہے؟ سوداؔ دہلی میں تھے، پھر فرخ آباد، فیض آباد گئے اور پھر لکھنؤ گئے اور وہیں ۱۱۹۵ھ/ ۱۷۸۱ء میں وفات پائی۔ محبؔ یا تو دہلی میں سوداؔ کے ہم صحبت رہے جہاں سوداؔ ۱۱۷۳ھ/ ۱۷۵۹ء تک مقیم رہے یا پھر وہ فرخ آباد میں مہربان خاں رند کے دورِ دیوانی میں سوداؔ کے ہم صحبت رہے جہاں سوداؔ ۱۱۷۶ھ سے ۱۱۸۳ھ یا ۱۱۸۵ھ تک مقیم رہے اور اس کے بعد وہ فیض آباد کر نواب شجاع الدولہ (م ۱۱۸۸ھ/ ۱۷۷۵ء) سے وابستہ ہوگئے۔ زیادہ امکان دہلی میں ہم صحبت رہنے کا اس لیے ہے کہ ۱۱۸۴ھ۔ ۱۱۸۸ھ میں لکھے جانے والے میر حسن کے ''تذکرۂ شعرائے ہندی'' میں محبؔ کے دہلی سے فرخ آباد آنے کا کوئی ذکر نہیں ہے [۱۵] فیض آباد میں خود میر حسن مرزا رفیع سوداؔ سے بہت قریب تھے اور گاہ گاہ اپنی غزلوں پر اصلاح بھی لیتے تھے [۱۶] اس لیے اس بات کا قوی امکان ہے کہ محبؔ نے سوداؔ کی صحبت سے دہلی ہی میں فیض اٹھایا اور وہ اثر قبول کیا کہ ساری عمر نہ صرف اس کا اعتراف کرتے رہے بلکہ سوداؔ کے رنگ میں شاعری بھی کرتے رہے۔ دہلی میں سوداؔ سے فیضِ صحبت اٹھانے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ محبؔ اپنے دوسرے معاصرین مثلاً ثناء اللہ فراق، مصحفی، انشا، قدرت اللہ قاسم، عظیم بیگ عظیم وغیرہ سے عمر میں خاصے بڑے تھے اور یہی وجہ ہے کہ جب دہلی واپس آئے تو معرکۂ انشا و عظیم میں ان کی حیثیت ''ثالث بالخیر'' کی تھی۔

سوداؔ کا ذکر محبؔ نے متعدد اشعار میں کیا ہے جن کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ شعر کہتے وقت سوداؔ اور ان کی شاعری کا اثر ان پر غالب رہتا تھا:

تو نے سنی ہے مصرعہ سوداؔ سے وہ مثل — وازۂ دہل ہے خوش آیند دور کا

ریختے کے ملک کا سوداؔ کو بخشا حق نے راج — اس نگر میں کون ایسا ناظم و ناسق ہوا

مصرعِ سوداؔ وردِ زباں کر روز و شب — کھول دو مشکل کشا عقدے مرے مشکل سے کل

ہجر میں اس کے محبؔ حیف بقولِ سوداؔ — ہوگئی جان ہوا ایک نفسِ سرد کے ساتھ

ایک شعر میں سوداؔ کی وفات اور میرؔ کے کلکتہ جانے کی طرف اشارہ ملتا ہے:

سوداؔ تو ارم کو ہوئے رخصت یہ غزل سن — کلکتے کو ہوں لکھنؤ اؤ سے میرؔ مرخص

محبؔ کے دیوان کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ انشا و عظیم کے معرکے میں وہ عظیم کے ساتھ تھے۔ ''ساتوں'' ردیف والی غزل، جس کا ذکر مصحفی نے اپنے تذکرے میں کیا ہے اور جس زمین میں انشا کی

پانچوں ردیف والی غزل کے جواب میں عظیم کے حامی شاعروں نے غزلیں کہی تھیں، محبت کی غزل بھی ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

گزرے ہیں دو مہینے دن جس کے بار ساتھوں ۔۔۔ تھے تیرے درد و غم میں کیا غمگسار ساتھوں

اسی طرح انشا کی قطعہ نما غزل کا وہ شعر پڑھیے جس میں حکیم ثناء اللہ فراق اور حکیم قدرت اللہ قاسم کی طرف اشارہ کیا ہے:

ہوں وہ جبروتی کہ گروہ حکما سب ۔۔۔ چڑیوں کی طرح کرتے ہیں چوں چوں مرے آگے

اور پھر محبت کی وہ پندرہ شعر پر مشتمل قطعہ نما غزل پڑھیے جو ان کے دیوان میں ملتی ہے اور جس کے یہ شعر انشا و عظیم کے اس قضیہ کو چکانے کی طرف اشارہ کرتے ہیں تاکہ نواب مرزا امید ھو بیچ میں پڑ کر اس معاملے کو رفع دفع کرا دیں:

مبحث میں آ چکے چاہیے قضیہ شعرا کا ۔۔۔ اس فن کے کسی صاحب توقیر کے آگے
ہے نقص جو شاعر ہوئے فریادی و دادی ۔۔۔ اکبر کے حضور اور جہانگیر کے آگے
نیزے پہ ہدف کر کے رکھیں ہم سر حاسد ۔۔۔ تیرِ قلم اپنے کے سر تیر کے آگے
ہو رستم میدانِ سخن کے بھی ہمارا ۔۔۔ یک مصرع سو مصرع شمشیر کے آگے
جو عرض مطالب کرے مقصد ہی کو پہنچے ۔۔۔ باصدق محبت حضرت شبیر کے آگے

اور پھر یہی ہوا جیسا کہ قدرت اللہ قاسم نے بھی لکھا ہے کہ:

''......نواب کامیاب بزرگی را کار بستہ بایں صاحبان و محب مہربان از جائے خود جستہ بجائے ما بار سیدہ دلجوئیہا فرمود ایں بزرگاں خصوصاً میر معزالیہ (انشا) کار بستِ بزرگی گشتہ بہ بزرگی بزرگاں پیش مدہ بسینۂ ہر یک چسپیدہ داد بزرگ منشی و خوش خلقی دادہ......'' [۱۷]

اور یہ جھگڑا ہجویات کی حد تک پہنچنے سے پہلے ہی ختم ہو گیا ہے۔

ولی اللہ محبت ''مودب، متواضع و خلیق'' [۱۸] انسان تھے۔ اچھے لوگوں کی صحبت اٹھائی تھی۔ آداب محفل سے واقف تھے۔ صاحبِ دیوان شاعر تھے۔ اس دور کے ممتاز شعرا میں ان کا شمار ہوتا تھا۔ ان کا قلمی دیوان انجمن ترقی اردو کے کتب خانۂ خاص میں محفوظ ہے جس کا اب تک کوئی دوسرا نسخہ دریافت نہیں ہوا [۱۹] اس میں ایک ''مستزاد'' اور ایک ''مخمس'' کے علاوہ باقی سب غزلیات ہیں۔ غزلوں میں بعض قطعہ بند اور بعض مسلسل ہیں۔ سارا کلام سنجیدہ اور ہجو و مدح سے پاک ہے۔ یہی محبت کا معیارِ شاعری ہے:

ہے یہ شاعر کو سلامت روئے استغنا ۔۔۔ نہ کہے ہجو کسی کی نہ کسی کا اوصاف

محبت کہنہ مشق شاعر ضرور ہیں اور ان کی شاعری عشقیہ شاعری بھی ہے لیکن بنیادی طور پر ان کا میلانِ طبع مضمون فرینی کی طرف ہے:

محبت جوں آب گوہر بحر میں اشعار کے ہم کو ۔۔۔ بہ ہر صورت ابھی ہے معنی تہ دار کی خواہش

معنی کی تلاش میں ان کی شاعری جذبہ و احساس سے اس حد تک عاری ہو جاتی ہے کہ ان کے اشعار عام طور پر قاری کے دل و دماغ کو نہیں پکڑتے۔ جذبے کی کمی ان کی شاعری سے جہاں اثر پذیری کو کم کر دیتی ہے وہاں شعر میں لفظوں کی ترتیب سے وہ قوت بھی پیدا نہیں ہوتی جو شعر میں جان ڈالتی ہے۔ محبت کی شاعری میں اسی وجہ سے ایک کمی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کا شعر ایک پوری اکائی نہیں بن پاتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بات ادھوری رہ گئی ہے اور شاید اب اگلے شعر

میں مکمل کی جائے گی۔ جذبات کی زیادتی اور شدت جہاں شاعری کو بے اثر کر دیتی ہے وہاں جذبات کی کمی بھی اسے کمزور کر دیتی ہے۔ اچھی شاعری حسبِ ضرورت جذبے کے اعتدال سے پیدا ہوتی ہے اور یہ اعتدال محبؔ کی شاعری میں عام طور پر نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ محبؔ کے کلام میں وہ روانی و شگفتگی، وہ انداز و ڈھنگ بھی نہیں ہے جو ثناء اللہ فراقؔ کے کلام میں ملتا ہے۔ مثلاً محبؔ کے یہ چند شعر پڑھیے تا کہ وہ بات جو ہم نے کہی ہے اس کی وضاحت ہو سکے:

درد اس بے درد کے آگے کہا جاتا نہیں — بن کہے بھی سخت مشکل ہے رہا جاتا نہیں

ہم اپنے دل کی حالت کیا کہیں بن موت مرتے ہیں — تجھے ٹک دیکھ لیتے ہیں تو گویا جان پاتے ہیں

یوں نوکِ ہر مژہ پہ نمایاں ہے لختِ دل — جس طرح شاخِ گل سے رہی ہو کلی نکل

ہجر میں کہتے ہیں سن نالہ مرا ہمسائے — کوئی روتا ہے دل آزردہ عجب درد کے ساتھ

نہ کچھ اسباب جینے کا نہ کچھ اسلوب مرنے کا — مرے بیتاب رہنے کا سبب تیرا تغافل ہے

یہ اچھے خاصے شعر ہیں لیکن ان اشعار کو پڑھ کر، اس کے باوجود کہ بات کا ایک پہلو ان میں موجود ہے، یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کا دل ان میں شامل نہیں ہے مثلاً تیسرے شعر میں پلکوں پر آنے والے آنسوؤں کو شاخِ گل سے نکلتی ہوئی کلی سے تشبیہ دی ہے۔ معنی کے اعتبار سے یہ شعر اچھا ہے لیکن اچھا ہونے کے باوجود یہ پڑھنے والے کے دل و دماغ پر نہیں چھاتا۔ پہلے مصرع میں غم واندوہ کی وجہ سے آنسو پلک پر آئے ہیں اور شاعر نے غم کا اظہار کیا ہے۔ دوسرے مصرع میں شاخِ گل سے کلی کا نکلنا ایک انبساط کی کیفیت کو سامنے لاتا ہے جو پہلی کیفیت یعنی اظہارِ غم سے مختلف و متضاد ہے۔ غم کا اظہار جب انبساط کی کیفیت کو ابھارے تو ظاہر ہے کہ غم کے اظہار کا وہ اثر نہیں ہوگا جو شاعر کا مقصد ہے، اس لیے یہ شعر اچھا ہوتے ہوئے بھی بے اثر ہے۔ باقی اور دوسرے اشعار کو بھی دیکھیے۔ ان میں جذبہ شامل نہ ہونے کی وجہ سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ ساری بات بناوٹی ہے، جیسے جھوٹے منہ بات کہی جا رہی ہو اور اسی لیے قاری اس پر یقین نہیں کرتا اور شعر بے اثر ہو جاتا ہے۔

جذبے سے الگ رہ کر مضمون آفرینی اس دور کا وہ رجحان ہے جو بیک وقت دہلی اور لکھنؤ دونوں مراکزِ ادب میں تیزی سے نمایاں و مقبول ہو رہا ہے۔ ایک طرف زوال پذیر و شکست خوردہ تہذیب نے 'معنی' گم کر دیے ہیں اور دوسری طرف تخلیقی ذہن نئے معنی کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ اس دور میں ادب کی نئی تحریک اور نیا رجحان اسی سمت میں سفر کر رہے ہیں۔ محبؔ کے ہاں بھی مضمون فرینی کا رجحان، اثرِ سوداؔ کے ساتھ، تلاشِ معنی کے اسی رخ پر جا رہا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

پیارے مجھے تیرا یہ تصور ہے رات دن — جاتا رہا خیال بھی آنکھوں سے خواب کا

ان دو کے سوا کوئی فلک سے نہ ہوا یار — یا تیر میری آہ کا یا اس کی نظر کا

جس طرح ہر شجر کو پانی سے تازگی ہے — یوں نخلِ مدعا کو دے برگ و بار رونا

محبت سے طریقِ دوستی سے چاہ سے مانگو — مرے صاحب کسی سے دل جو مانگو راہ سے مانگو

مذہبِ عشق کے عشاق جو ہم مشرب ہیں — وہ نہ کافر ہی ہوئے اور نہ مسلمان ہوئے

تلاشِ معنی کا یہ وہ رجحان ہے جو ایک طرف محبؔ کے ہاں اور دوسری طرف لکھنؤ میں امام بخش ناسخؔ، حاتم علی بیگ مہرؔ، جسونت سنگھ پروانہؔ اور بیرونِ لکھنؤ قاضی محمد صادق خاں اخترؔ اور مہدی علی خاں ذکی مراد آبادی کے ہاں بھی جلوہ

آفتاب کی طرح، ہولے ہولے نمایاں ہو رہا ہے۔

محبت نے ہر قسم کی غزلیں کہیں ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں جو غزلیں کہی ہیں وہ عام طور پر زمین سے ایک جان ہوگئی ہیں۔ دہلوی رنگِ سخن کا یہ عام مزاج ہے۔ لکھنؤ میں زور زمین پر رہتا ہے اور اسے اس طرح نمایاں کیا جاتا ہے کہ شاعر کی استادی وقادرالکلامی کی دھاک بیٹھے اور اہلِ محفل داد کے ڈونگرے برسائیں۔ دہلی میں یہ عیب سخن ہے کہ زمین اپنے وجود یا اپنے مشکل ہونے کا احساس دلائے۔ اس دور میں دہلی میں بھی طویل غزلیں کہنے کا رجحان پیدا ہوگیا تھا۔ یہ رجحان، فراقؔ کی طرح بلکہ اس سے زیادہ محبتؔ کے ہاں ملتا ہے۔ محبت کی قصیدہ طور غزلوں میں اشعار کی تعداد گیارہ سے لے کر پندرہ، سترہ، اٹھارہ، بیس اور بائیس تک ہے۔ ان کے ہاں غزل در غزل بھی ملتی ہے۔ دو غزلہ بھی ملتے ہیں اور کچھ سہ غزلہ بھی ہیں۔

اگر اس دور کی دہلوی شاعری کا مقابلہ لکھنوی شاعری سے کریں تو محسوس ہوگا کہ دہلوی شاعری میں سنجیدگی ہے۔ لکھنوی شاعری میں شوخی ہے۔ دہلی میں تصوف جانِ شاعری ہے۔ لکھنؤ میں شاعری تصوف سے کم و بیش عاری ہے۔ دہلی میں عشق کا وہی طور ہے جو مظہر جانجاناں، شاہ حاتم، یقین، تاباں، میر، سودا اور درد سے عام ہوا۔ لکھنؤ میں عشق معاملہ بندی ہے جس میں عاشق کی نظر محبوب کے جسم پر ہے اسی لیے سراپا لکھنؤ کا مقبول موضوعِ سخن ہے۔ دہلی میں احساسِ ہجر ہے۔ لکھنؤ میں احساسِ وصل ہے۔ دہلی میں عشق کی نوعیت ''حقیقی'' کی طرف لے جاتی ہے۔ لکھنؤ میں یہ خالص ''مجازی'' ہے۔ دہلی کی شاعری عشق کی شاعری ہے۔ لکھنؤ کی شاعری معشوق کی شاعری ہے۔ دہلی کی زبان پر قدیم اثرات موجود ہیں، لکھنؤ میں یہ اثرات بالکل کم یا غائب ہوگئے ہیں۔ محبت ان دونوں اثرات کی چکی میں پس کر رہ جاتے ہیں۔ اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ بس روایت کی تکرار کے شاعر ہیں اور اسی لیے ان کے ہاں گفتگو میں کوئی ''انداز'' پیدا نہیں ہوتا۔ ان کا کلام پڑھ کر طرزِ احساس کی تبدیلی کی ضرورت کا شدت سے احساس ہوتا ہے اور یہی وہ کام ہے جو صفِ دوم کے شعرا کرتے ہیں۔

جہاں تک محبت کی زبان کا تعلق ہے وہ دہلی کی زبان لکھتے ہیں اور جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، دہلی کی زبان پر قدیم اثرات ابھی باقی ہیں اور وہ عام بول چال کی زبان کا حصہ ہیں۔ یہ وہی اثرات ہیں جو ثناءاللہ فراق کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ محبت کے ہاں ان کی نوعیت و صورت یہ ہے:

کبھو	بے زر نہ نبھے عشق کبھو سیم براں کا
وو	رات قصداً وو میرے ساتھ نہ سویا تھا
کسو، ٹک	کسو نے ٹک جو لیا نام اس ستم گر کا
تجہ چشم	بیمار کا تجہ چشم کی دیکھا عجب احوال
ہم پاس	ہم پاس اب خدا کا فقط نام رہ گیا
ہو جو	یہ سن رکھو محبت تم عاشق نہ کبھو ہو جو
جدی	ہے عشق کی منزل کی جدی راہ جدی بات
کردے ہے	خفا کردے ہے بے صبری سے اپنے یار کو یہ دل
ندان	یہ سب سیہ رو ندان ہے تیرا

اسی طرح سمکھ ۔ تو لیکن ۔ سریجن ۔ ئیاں ۔ اچپلائیاں وغیرہ الفاظ ملتے ہیں ۔

محبت کے ہاں یہ اثرات کم ضرور ہوئے ہیں لیکن پوری طرح متروک نہیں ہوئے ہیں ۔ جب کہ لکھنؤ کے شعرا نے ان الفاظ کے استعمال کو کم و بیش ترک کر دیا ہے ۔ اسی طرح ''ھ'' کا استعمال، جو عام طور پر بعض الفاظ سے خارج ہو گیا تھا، محبت کے ہاں اب بھی ملتا ہے ۔ شہزادہ سلیمان شکوہ کے ہاں بھی اس کا استعمال ملتا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ قلعۂ معلیٰ کی زبان میں یہ اثر اب بھی موجود تھا ۔ مثلاً محبت کے ہاں ''ھ'' کے استعمال کی یہ صورت ملتی ہے:

خاکھ (خاک)	تو ہو اپنا گرائیں جس خاکھ
ہونٹھ (ہونٹ)	ہونٹھ پر اس گل کے بت خالے پڑے
بگھولا (بگولا)	بگھولا نہ دامانِ صحرا تک آوے

محبت بعض الفاظ کو اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں حالانکہ قواعد کی رو سے وہ غلط ہیں جیسے لب سے ''ملتب'' یعنی لبالب بھرا ہوا ع کہ صبح گے دھرا ملتب نہ خونِ دل سے ایاغ اپنا ۔ اسی طرح بعض تاریخی شخصیات سے منسوب صفات سے وہ نام کو صفت کے طور پر استعمال کرتے ہیں اور اس کی جمع بھی بنا دیتے ہیں جیسے:

روز و شب نکھوں نے کیں گریہ سے وہ یعقوبیاں ۔۔۔ بہ بہ گئیں سب دل سے باتیں صبر کی ایوبیاں

محبت کی زبان سے اندازہ ہوتا ہے کہ دہلی کی زبان پر اٹھارویں صدی کی زبان کے اثرات، لکھنؤ کے مقابلے میں، کہیں زیادہ تھے اور خود قلعۂ معلیٰ کی زبان پر یہ اثرات اور بھی زیادہ تھے جس کی تصدیق شہزادہ مرزا سلیمان شکوہ کے اردو دیوان سے بھی ہوتی ہے ۔ مرزا سلیمان شکوہ شاعری میں ولی اللہ محبت ہی کے شاگرد تھے ۔

حواشی:

[۱] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ محمد حبیب الرحمن خاں شروانی، ص ۱۵۹، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء

[۲] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرتبہ محمد حبیب الرحمن خاں شروانی، ص ۱۵۹، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء

[۳] مجموعۂ نغز (جلد دوم) قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۱۶۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳

[۴] شاہ افضل خدا نما کا مزار ''مقابل محل بھولی بھٹیارن (بوعلی بختیاری) اور بقول صاحب آثار الصنادید (سر سید احمد خاں) بولا خاں پٹھان کی جانب شمال ایک چار دیواری میں ہے''۔ ''مزاراتِ اولیائے دہلی''، محمد عالم شاہ فریدی دہوی، ص ۱۱۸ (بار دوم)، جید برقی پریس دہلی ۱۳۴۶ھ

[۵] تذکرہ شعرائے اردو، بحولہ بالا، ص ۱۵۹

[۶] تذکرہ شعرائے ہندی، میر حسن، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۷] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، بحولہ بالا، ص ۱۵۹

[۸] مجموعۂ نغز، بحولہ بالا، جلد اول، ص ۸۳۔۸۴

[۹] مجموعۂ نغز، جلد اول، محولہ بالا، ص ۸۴

[۱۰] تذکرۂ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۲۳۱

[۱۱] مجمع الانتخاب، شاہ کمال، ص ۱۳۰

[۱۲] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ص ۲۳۱

[۱۳] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۳۴۸، دہلی ۱۸۴۸ء

[۱۴] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ایضاً اور مجمع الانتخاب (تین تذکرے)، ص ۱۳۰

[۱۵] تذکرۂ شعرائے ہندی، مکتوبہ بخط میر حسن ۱۱۸۸ھ، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، لکھنؤ ۱۹۷۹ء

[۱۶] تذکرۂ شعرائے ہندی، محولہ بالا، ص ۱۷۲

[۱۷] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۸۵، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء

[۱۸] عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ سرور، ص ۶۷۳، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۶۱ء

[۱۹] انجمن ترقی اردو کے نسخے کی "نقل" کے لیے میں مشفق خواجہ صاحب کا شکر گذار ہوں۔ (ج۔ج)

روایت کی تکرار　　　　تیسرا باب

شہزادہ سلیمان شکوہ: حالات و شاعری

مرزا محمد سلیمان شکوہ[۱] ان چند شعرا میں سے ایک ہیں جنھوں نے اپنے ذوقِ شاعری امارت اور سرپرستی سے اس دور کو متاثر کیا۔ اس دور کے چاروں بڑے شاعر: انشا، مصحفی، جرأت اور رنگین ان کے متوسل تھے۔ ولی اللہ محب ان کے استاد تھے۔ میر سوز نے بھی شہزادہ سلیمان شکوہ سے دوشالہ انعام میں پایا تھا[۲] ان کے علاوہ لکھنؤ کے دوسرے شعرا بھی سلیمان شکوہ کی محفلِ مشاعرہ میں شریک ہوتے تھے۔ انشا و مصحفی کا شورانگیز معرکہ بھی، جس کا چرچا آج تک ہوتا ہے، سلیمان شکوہ کے دربار ہی سے تعلق رکھتا ہے۔ سلیمان شکوہ بادشاہِ دہلی شاہ عالم ثانی آفتاب کے چھوٹے بیٹے اور اکبر شاہ ثانی کے چھوٹے بھائی تھے۔ دہلی کے حالات سے تنگ کر شاہ عالم ثانی کی اجازت سے اور خود شاہ عالم ہی کی طرح، رات کی تاریکی میں کمند ڈال کر قلعے کی فصیل سے اُترے اور ایک گوجر کی پیٹھ پر سوار ہو کر دریا پار کیا اور تیز رفتار گھوڑے پر سوار ہو کر رام پور پہنچے۔ وہاں سے مراد آباد ہوتے ہوئے صوبہ اودھ کے حدود میں لکھنؤ سے تین کوس دور فتح گنج کے مقام پر خیمہ ڈالا اور تین ماہ تک مقیم رہے۔ آصف الدولہ چونکہ شہزادہ جہاں دار شاہ جواں بخت کا اس سے پہلے استقبال کر چکے تھے اور کچھ عرصے بعد ان کے طرزِ عمل سے ناراض ہو کر انھیں بنارس بھیج دیا تھا اس لیے سلیمان شکوہ کے قیام کو خلافِ مصلحت سمجھتے ہوئے استقبال کے لیے نہیں گئے۔ تین ماہ بعد گورنر جنرل کارنوالس کے سمجھانے پر آصف الدولہ نہ صرف ان کے استقبال کو گئے بلکہ شہزادے کو مورچھل ہلاتے ہوئے شہر میں لائے، قیام کے لیے کوٹھی دی اور باورچی خانے کے اخراجات کے لیے چھ ہزار روپے ماہوار مقرر کر دیے[۳] لکھنؤ میں سلیمان شکوہ کی آمد ۱۲۰۵ھ/۱۷۹۰ء کا واقعہ ہے[۴]

شعر و شاعری سلیمان شکوہ کی گھٹی میں پڑی تھی۔ ان کے والد شاہ عالم ثانی بھی شاعر تھے اور آفتاب تخلص کرتے تھے۔ جاگیردارنہ نظام میں درباروں کی شہرت شاعروں اور صاحبانِ علم و کمال کی سرپرستی سے ہوتی تھی۔ سلیمان شکوہ نے بھی صیغۂ شاعری قائم کیا اور محفلِ مشاعرہ ترتیب دی۔ ساتھ ہی اس دور کے ممتاز شاعروں کو ملازم رکھ لیا۔ سب سے پہلے انشا ملازم ہوئے۔ انشا نے مصحفی کو ملازم رکھوایا اور ان کے بعد جرأت ئے۔ سعادت یار خاں رنگین پہلے ہی سے ملازم تھے۔ دہلی میں سلیمان شکوہ اپنا کلام شاہ حاتم کو دکھاتے تھے[۵] ان کی وفات کے بعد ولی اللہ محب کو دکھانے لگے اور یہ سلسلہ لکھنؤ میں محب کی وفات تک جاری رہا۔ محب کے بعد وہ اپنا کلام انشا کو دکھانے لگے۔

سلیمان شکوہ ہوش مند انسان تھے۔ خاموشی سے حالات کو دیکھتے اور زندگی گزارتے رہے۔ اسی وجہ سے ان کے اخراجات سلطنتِ اودھ برداشت کرتی رہی۔ جب غازی الدین حیدر کا دور آیا اور انگریزوں کے اشارے سے وہ "نواب وزیر" کے بجائے ۱۸۱۹ء میں "بادشاہ" بن گئے تو سلیمان شکوہ سے برابری کے درجے پر ملاقات چاہی۔ شہزادے

نے ریذیڈنٹ کے کہنے سے ملاقات تو کی لیکن مختار محل کی بیماری کی وجہ سے فوراً محفل برخاست کردی۔ نئے بادشاہ غازی الدین حیدر نے اپنی بادشاہت کو مستحکم کرنے کے خیال سے شہزادہ سلیمان شکوہ کی بیٹی مریم بیگم سے ولی عہد نصیر الدین حیدر کی شادی کردی لیکن نصیر الدین حیدران کی دوسری بیٹی ملکہ بیگم پر، جو مرزا سلیم بخت سے بیاہی ہوئی تھی اور لکھنؤ میں تھی، فریفتہ ہوگئے اور عقد کے خواستگار ہوئے۔ سلیمان شکوہ نے انکار کیا تو بادشاہ نے غضب ناک ہوکر انھیں شہر سے نکل جانے کا حکم صادر کردیا۔ سلیمان شکوہ لکھنؤ سے کاسگنج چلے گئے اور وہاں سے آگرہ چلے گئے اور یہیں تقریباً دس سال زندہ رہ کر ۲۹ ذیقعد ۱۲۵۳ھ/ ۲۴ فروری ۱۸۳۸ء کو وفات پائی اور سکندرہ میں اکبر بادشاہ کے مقبرے میں دفن ہوئے۔

''رحمت خدا'' مادۂ تاریخ ہے[۶] لوح مزار پر یہ قطعۂ تاریخ کندہ ہے:

چوں فرمود رحلت سلیماں شکوہ ز دار فنا سوئے ملک بقا
بسال دو صد الف وپنجاہ وسہ بہ ذیعقد بست و نہم زیں سرا
دران دم ز ہاتف ندا ایں رسید بگو کرد بر شاہ ''رحمت خدا''(۱۲۵۳ھ)

سلیمان شکوہ اردو و فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کرتے تھے اور صاحب دیوان شاعر تھے۔ شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''اکثر شعرائے ل جا از خوان نعمتش بہرور و کامیاب بودند''[۷] غلام ہمدانی مصحفی (م ۱۲۴۰ھ) نے سلیمان شکوہ کی مدح میں (۱۴) اردو قصائد و قطعات لکھے اور انشا (م ۱۲۳۳ھ) کا مشہور قصیدہ ع صبح دم میں نے جو لی بستر گل پر کروٹ'' بھی سلیمان شکوہ کی مدح میں لکھا گیا ہے۔

سلیمان کی اہمیت یہ ہے کہ وہ اس دور میں شعر و ادب کے سب سے بڑے مربی تھے۔ خود سلطنت اودھ کے حکمرانوں کے دربار سے براہ راست اتنے شعرا وابستہ نہیں تھے جتنے اس وظیفہ خوار مغل شہزادے کے دربار سے وابستہ تھے۔ سلیمان کو نہ صرف شعر و شاعری کا ذوق تھا بلکہ خود بھی شاعری کرتے اور مصرع طرح پر غزلیں کہتے تھے۔ ان کے ''دیوان''[۸] میں ایسی متعدد غزلیں ملتی ہیں جن پر اس دور کے ممتاز شعرا مثلاً جرأت، انشا، مصحفی اور رنگین نے بھی طبع زمائی کی ہے۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی انھوں نے رواں اور صاف غزلیں کہی ہیں۔ ان کے ''کلیات'' میں زمانۂ لکھنؤ کا کلام بھی شامل ہے اور زمانۂ دہلی کا بھی۔ ان کا کوئی انفرادی رنگ نہیں ہے بلکہ وہ ہر اس رنگ میں شعر کہتے ہیں جو اس زمانے میں مقبول و پسندیدہ تھا۔ ان کے کلام میں اسی لیے مختلف طرز اور لہجے ملتے ہیں۔ شاعری ان کے لیے ایک دلچسپ مشغلہ ہے جس کا مقصد مجلسی زندگی کو رونق بخشنا ہے۔ بنیادی طور پر ان کا لہجہ زبان و بیان کے عام عاشقانہ رنگ سے بنتا ہے لیکن ان کا یہ فطری لہجہ بھی لکھنوی رنگ و اثر کی وجہ سے دب جاتا ہے۔ اس زمانے میں دو طرز، دو انداز مقبول تھے۔ ایک ''معاملہ بندی'' کا طرز، جس کے سب سے بڑے اور نمائندہ شاعر جرأت تھے اور دوسرا ایسی سنگلاخ زمینوں میں غزلیں اور مسلسل غزلیں کہنا جس سے قادرالکلامی کا اظہار ہوتا ہو۔ سلیمان شکوہ نے یہ دونوں انداز اختیار کیے۔ لیکن ان کی معاملہ بندی مختلف رنگ و مزاج کی حامل ہے۔ یہاں ''محبوب'' خود ''عاشق'' کو مناتا ہے اور سمجھتا ہے کہ یہ اس کی خوش بختی ہے کہ وہ اس سے مل رہا ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

کل خفا سے دیکھ مجھ کو گدگدا کر بولے آپ اے لو اے لو وہ ہنسی آئی تمھاری ناک پر
لے لیا چٹ سے بوسہ تو بولے ہم نہیں تجھ سے بولتے چل دور
نشے میں کے وہ سب مجھ سے یوں لگے کہنے چلو نہ سو رہیں ہم تم پلنگ کے اوپر

وہ آنکھ مچولی میں مجھے چور بنا کر　　بولے کہ مرے سر کی قسم کھولے اگر چشم

جرأت کے ہاں محبوب کی اہمیت ہے۔ وقتِ وصل عاشق اس کا طرح طرح سے خیال رکھتا ہے، روٹھ جائے تو اسے مناتا ہے لیکن شہزادے سلیمان شکوہ کا محبوب خود عاشق کو مناتا ہے۔ وصل کو خود اپنے نصیب کی خوبی جانتا ہے۔ اس رویے نے سلیمان شکوہ کی معاملہ بندی سے وہ مزہ بھی چھین لیا جو جرأت کی شاعری میں ملتا ہے مثلاً سلیمان کے یہ چند شعر دیکھیے:

کل سلیماںؔ چلا جو روٹھ کے میں　　تو مجھے ہنس کے وہ منانے لگا
میں روٹھ کر چلا تو سلیماں وہ بول اٹھے　　آگے قدم رکھے تو ہمارا لہو پیے
اس پری کے زہے نصیب ابھی　　جو سلیماں کے ساتھ جا سوئی
وہ پری رات سلیماں سے یہ ہنس کر بولی　　آیئے آیئے یاں آیئے اور سو رہیے

رہا سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنے کا وہ عمل تو وہ سلیمان نے رواجِ زمانہ کے مطابق قبول کیا تھا لیکن یہ رنگ ان کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا۔ وہ تو چھوٹی، رواں بحر میں زبان کے چٹخارے دار شعر کہنے کا مزاج رکھتے تھے۔

کہا میں نے کہ ہو تم کیوں خفا سے　　تو بولے آپ کی صاحب بلا سے
چشمِ عرفاں سے دیکھ تو اے ماہ　　مہر آئینہ دار ہے کس کا
عشق میں رکھتے ہی قدم ہم نے　　سر پہ اپنے اُٹھا پہاڑ لیا
میں کہا مرتا ہوں، بولے مریے　　مرتے کے پیچھے نہ مرتا کوئی
برقع نہ اٹھا بزم میں تو مونہہ سے وگرنہ　　حالت ابھی ہو جائے گی تغیر کسو کی

گالیاں سیکڑوں ہر بات میں اب دینے لگے
دیکھیو جھڑتے ہیں کیا مونہہ سے مرے یار کے پھول

یہ شاعری روایت کی تکرار کی شاعری ہے اسی لیے اس میں گھسے پٹے پن کا احساس ہوتا ہے۔

سلیمان شکوہ نے رواجِ زمانہ کے مطابق نہ صرف دو غزلہ سہ غزلہ لکھے بلکہ سنگلاخ زمین میں ایک ساتھ (۹) غزلیں بھی کہی ہیں۔ ان کے کلام کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہ کسی بادشاہ یا شاہزادے کا کلام ہے۔ وہ بار بار وارثِ تاج وتخت ہونے کی خواہش کا اظہار کرتے ہیں:

کیوں تختِ شہی کے ہم وارث نہ سلیماں ہوں　　ہے ظلِ الٰہی کے سایے میں یہ ظلِ اپنا
ہو کیوں نہ تاج وتخت سلیماں کو اب نصیب　　سایہ ہے اس کا فرق پہ شیر الٰہ کا
تاجِ شہی کا وارث تو کیوں نہ ہو سلیماں　　تیمور کا ہے پوتا عباس کا نواسا
تاج وتخت اپنے سلیمان کو یاشاہِ نجف　　آپ چاہیں تو ابھی پل میں دلا سکتے ہیں
یاعلی بہر خدا اپنے سلیماں کو شتاب　　تاج شاہی بخشیے، مثلِ سلیماں کیجیے

اسی طرح اپنی غزلوں کے مقطعوں میں اپنے تخلص کی رعایت سے وہ سارے اشارے مثلاً تختِ سلیماں، پری، دیو، بلقیس، سبا، ہد ہد، خاتم وغیرہ کے الفاظ لاتے ہیں جن کا تعلق حضرت سلیمان سے ہے۔ جس سے مقطع میں ایک لطف اور دلچسپ معنویت پیدا ہو جاتی ہے:

سرکشی گر وہ پری زاد سلیماں سے کرے　　تو جلا دے وہ ابھی علم سے تسخیر کے پر

ہدہد عیش تو بلقیس سے جا کہہ کہ یہاں — اب کوئی دم کو سلیماں کی سواری اتری
ٹھنڈی جو بھری سانسیں کل رات سلیماں نے — نیند آ گئی ان کو اور وہ بادِ صبا سمجھے
خوف سے لوگوں کے خاتم کو سلیماں وہ پری — تیری خاطر ارے مٹھی میں چھپا لائی ہے

کلیاتِ سلیمان شکوہ کا بڑا حصہ غزلوں پر مشتمل ہے۔ ایک مستزاد بھی ہے اور دو قصیدے بھی۔ ایک مثنوی بھی ہے جو مثنوی کی روایتی ہیئت کے مطابق مناجات، نعت ومنقبت سے شروع ہوتی ہے اور ''در بیانِ بے قراری خویش''، ''در تعریف سراپا'' اور ''ایام گذشتہ کی یاد'' پر ختم ہو جاتی ہے۔ فارسی کلام (۲۷) غزلیات، ایک مخمس، ایک فرد، چار رباعیات اور ایک بیت پر مشتمل ہے۔ بحیثیت مجموعی سلیمان کی شاعری میں کوئی انفرادی رنگ یا گہری معنویت نہیں ہے۔ وہ سامنے کی باتیں، جن میں کبھی کبھی زبان کا لطف آ جاتا ہے، بیان کرتے ہیں۔ وہ اس دور میں اس لیے قابل ذکر ہیں کہ انھوں نے دہلی سے لکھنؤ آ کر شاعری اور شاعروں کی ایسی سرپرستی کی کہ خود سلاطینِ اودھ اس دور میں یہ نہ کر سکے۔ انشا، جرأت، مصحفی، محب، رنگین، سلیمان شکوہ کے دربار کے ہی شاعر تھے۔

اب تک انشا مصحفی کے معرکے میں سلیمان شکوہ کی حمایت کا پہلو نظروں سے اوجھل تھا۔ ''کلیاتِ سلیمان'' کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ سلیمان شکوہ انشا کے طرف دار اور مصحفی کے خلاف تھے۔ انھوں نے اس زمین میں خود بھی دو غزلیں کہی تھیں اور انھیں سرِ محفل پڑھوایا تھا۔ پہلی غزل کے مقطع میں یہ شعر آتا ہے:

ایک اور غزل کہیے سلیمان اب ایسی — جس سے کہ جھکے شاعرِ مغرور کی گردن

یہ ''شاعرِ مغرور'' مصحفی تھے اور اس کا ثبوت دوسری غزل سے ملتا ہے جس میں واضح طور پر نہ صرف مصحفی کو 'میاں' کہا ہے بلکہ ان کی غزل کا جواب دے کر اعتراضات بھی کیے ہیں:

پوچھو نہ میاں مجھ سے کہ سر کیوں ہو جھکائے — اٹھتی بھی سنی ہے کہیں مجبور کی گردن
سب صاحبوں نے اس کو جو باندھا ہے یہ کہیے — دیکھی ہے کسی نے بھی سقنقور کی گردن
اور دوسری ہے لفظ بلور اس کو بھی ناحق — ٹھیرایا زبردستی سے بتور کی گردن
پھر تیسری باندھی جو ماہی پر ہوا ہو — ہاں اس پو بلی عقل سے معذور کی گردن
پھر چوتھے کڑی لفظ ہے کہنا اسے کڑی — ہو اس کڑی میں تم سے ہی لنگور کی گردن
کافور سو میت سو لگاتے ہیں عزیزو — معشوق وہ کیا جس کی ہو کافور کی گردن

اس غزل سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ سلیمان شکوہ شاعر مغرور میاں مصحفی سے ناخوش تھے اور انشا، جو ہوا کے رُخ کو دیکھتے تھے، شہزادے کی شہ پر میدان میں کود پڑے اور پھر جو کچھ انھوں نے کیا اس میں شہزادہ سلیمان شکوہ کی مرضی شامل تھی اسی لیے مصحفی نے قصیدہ بزاں (قصیدہ دراتہام انشا) لکھا اور اسے سلیمان کو پیش کر کے آصف الدولہ سے انصاف کے طالب ہوئے۔

سلیمان شکوہ کی زبان پر دہلی کی زبان کے اثرات موجود تھے اور اسی لیے جرأت و انشا کے برخلاف ان کے ہاں وہ الفاظ استعمال میں آتے ہیں جو اس دور میں لکھنؤ میں متروک ہو گئے تھے مثلاً:

کھجانا (چڑانا) — ورنہ پھر چکھو گے اس میرے کھجانے کا مزا
اہلے گہلے — ....اہلے گہلے پھری چمن میں

ٹال بال	یہ سب ٹال بال کی صورت
ڈہکارنا	کیا خوشۂ عنب سے ڈہکار ہے ہو یارب
دھگدھگی	جڑا جو دھگدھگی پرنگ رہے ہے

اسی طرح ''کسو۔ دو ہیں۔ پاؤ۔ تک۔ اب کی۔ چنگا ہوئے گا۔ دیکھوں ہوں''۔ کے الفاظ اور فعل کی وہ صورتیں، جو دہلی اور بالخصوص قلعہ معلیٰ میں رائج تھیں، ملتی ہیں۔ چند اور الفاظ جو سلیمان کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے اور جن کا تعلق قلعہ کی زبان سے ہے، وہ سوائے سلیمان شکوہ کے کسی اور شاعر کے ہاں نہیں ملتے مثلاً سلیمان ''پر'' یا ''پہ'' کے بجائے ''پو'' بولتے ہیں جیسے: پو (پر۔ پہ): یہاں تلک حسن پو مفتون ہے اپنے کہ وہ شوخ

تو یہ آپ کا ہم پو احسان ہو گا

ایک غزل میں ''پو مہر'' ردیف ہے ایک اور غزل میں ''پو رکھ'' ردیف ہے۔

اسی طرح ''ھ'' کا استعمال کثرت سے ملتا ہے۔ یہ استعمال آبرو کے دور میں ہی کم و بیش ختم ہو گیا تھا لیکن معلوم ہوتا ہے کہ شہزادگان اور سلاطین کی زبان پر اب بھی چڑھا ہوا تھا، مثلاً:

راتہہ (رات)	راتہہ تو سب کٹ گئی اس کے تصور میں کہیں
تڑپھا (تڑپا)	اس قدر تڑپھا کہ میرا خوں سے دامن بھر گیا
گھاڑگھاڑ (گاڑگاڑ)	دیکھتے کیا ہو گھاڑ گھاڑ آنکھیں
اچھپلائیاں (اچپلائیاں)	جن میں یہ شوخیاں ہوں، یہ اچھپلائیاں ہوں
باتہہ (بات)	وہ باتہہ کہ جس سے کام نکلے
ابھی (ابی)	منہ سے مت بات نکالو کہ ابھی
سکھتا (سکتا)	کوئی تقدیر کے لکھے کو مٹا سکھتا ہے

یہی صورتیں ولی اللہ محب کے ہاں بھی ملتی ہیں جن کا ذکر ہم محب کے ذیل میں کر آئے ہیں

حواشی:

[۱] تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۱۲۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۲] تذکرۂ ہندی، ایضاً ص ۱۲۱

[۳] سوانحات سلاطین اودھ، جلد اول کمال الدین حیدر حسینی، ص ۲۷۵۔۲۸۰، مطبع نولکشور، لکھنو، اکتوبر ۱۸۹۶ء

[۴] ایضاً ص ۲۸۲۔

[۵] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۳۰۱، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء

[۶] سخن شعرا، عبدالغفور خان نساخ، ص ۲۲۱، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۷] گلشن بے خار، مصطفیٰ خان شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۲۴۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۸] کلیات شہزادہ سلیمان شکوہ، مرتبہ ڈاکٹر شاہ عبدالسلام، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

روایت کی تکرار

چوتھا باب

میرزا محمد تقی خاں ہوس: حالات و مطالعۂ شاعری

نواب میرزا محمد تقی خاں، ہوس تخلص (۱۱۸۰ھ۔۱۲۵۱ھ/ ۶۷۔۱۷۶۶۔۳۶۔۱۸۳۵ء) اس دور کے ممتاز شاعر تھے جنھوں نے نہ صرف ایک ضخیم ''دیوان'' یادگار چھوڑا بلکہ اپنے عہد میں محفل مشاعرہ کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کی سرپرستی بھی کی۔ غلام ہمدانی مصحفی ان کی سرکار سے وابستہ تھے[۱] شعرا کی سرپرستی کے باعث سعادت خاں ناصر نے انھیں ''شاعرِ مسیحی نفس'' [۲] لکھا ہے۔ میرزا ہوس افتخار الدولہ نواب مرزا علی خان بہادر کے بیٹے اور عہد محمد شاہ کے امیر موتمن الدولہ محمد اسحٰق خاں کے پوتے تھے۔ نجم الدولہ مرزا محمد خان، مرزا محمد علی خاں سالار جنگ ان کے چچا اور امتہ الزہرا نواب بہو بیگم (وفات ۱۲۳۱ھ/ ۱۸۱۶ء) پھوپھی تھیں۔ نواب بہو بیگم نواب شجاع الدولہ کی بڑی بیگم اور نواب آصف الدولہ کی والدہ تھیں۔ نواب ہوس کا بیٹا میرزا علی نقی جنوںؔ [۳] اور دو بیٹیاں حیات النساء، حیاؔ [۴] اور پارساؔ [۵] بھی شاعر تھیں۔

مرزا ہوس کا سالِ پیدائش اور سالِ وفات دونوں معلوم نہیں ہیں لیکن معاصر تذکروں کی مدد سے ان کا تعین کیا جاسکتا ہے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''عمرش از چہل متجاوز خواہد بود'' [۶] گویا آغاز تذکرہ ۱۲۲۱ھ کے وقت ان کی عمر اگر ۴۲ سال مان لی جائے تو ہوس کا سالِ ولادت کم و بیش ۱۱۸۰ھ متعین کیا جاسکتا ہے۔ قاضی عبدالودود کا بھی یہی خیال ہے کہ ''مصحفی نے ہوس کا حال غالباً ۱۲۲۱ھ میں لکھا ہے'' [۷] اسی طرح ''تذکرۂ شعرا'' [۸] میں یہ ہے کہ ''روزے چند است کہ ازیں دار ہوس رفت''۔ یہ تذکرہ قاضی عبدالودود کی تحقیق کے مطابق ۵ ذالحجہ ۱۲۴۷ھ اور رجب ۱۲۵۱ھ کے درمیان لکھا گیا'' [۹] اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہوس کا انتقال ''رجب'' ۱۲۵۱ھ سے چند ماہ پہلے ہوا۔ سالِ وفات ۱۲۵۱ھ کی مزید توثیق نواب ہوسؔ کے وثیقے کی تقسیم کے کاغذات سے بھی ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سید سلیمان حسین نے لکھا ہے کہ وثیقہ آفس سے ''اتنا معلوم ہوسکا کہ ان کے وثیقے کی تقسیم ۲۰ شوال ۱۲۵۱ھ/ ۸ فروری ۱۸۳۶ء کو عمل میں آئی تھی اس لیے یقین ہے کہ ہوسؔ نے تاریخ مذکور سے چند ماہ قبل انتقال کیا ہوگا [۱۰] ان تمام شواہد کی روشنی میں ہوس کا سالِ وفات ۱۲۵۱ھ متعین کیا جاسکتا ہے۔

ہوسؔ مصحفی کے ممتاز شاگرد تھے۔ ۱۲۲۱ھ میں مصحفی نے لکھا کہ ''عرصۂ چار سال گذشتہ باشد کہ ملازمِ ور فیق ایشانم۔ مرا باستادی برداشتہ ہمیشہ مشورۂ سخن از من می گیرند'' [۱۱] گویا ۱۲۱۷ھ سے مشورۂ سخن و ملازمت کا یہ سلسلہ شروع ہوا۔ عشقی نے لکھا ہے کہ ہوسؔ ''جوانِ سلیم الذہن وذکی الطبع'' [۱۲] تھے۔ اعظم الدولہ سرورؔ نے بتایا ہے کہ ہوسؔ ''امیر زادہ، خوش اختلاط، قابل و ظریف، عمدہ معاش تھے [۱۳] سب سے محبت و خلوص سے پیش آتے تھے۔ خود بھی ایک شعر میں کہا ہے کہ:

ربط ہر ایک سے جداگانہ مجھے تھا پس مرگ — نعش پر جمع میری گبر و مسلماں ہوں گے

مصحفی نے انھیں جوانیست بزیور فضل وکمال آراستہ، درحال مہذب الاخلاق پیراستہ...... بزرگان الیشاں ہمیشہ مقرب ملوک وسلاطین بودہ آمدہ اند وخود مقرب نواب وزیر...... [۱۴] شیفتہ نے انھیں ''مظہر مکارم پسندیدہ ومصدر اوصاف حمیدہ'' [۱۵] لکھا ہے۔ نصر اللہ خاں خویشگی نے لکھا ہے کہ ہوسؔ ''اہل سخن میں برگزیدہ'' تھے [۱۶]

ہوس اپنے دور کی ایک پسندیدہ اور مقبول شخصیت تھے۔ اپنی خوش اخلاقی، خوش کلامی، شعر گوئی اور علم پروری اور طرحی وغیر طرحی مشاعروں کے اہتمام وشرکت کی وجہ سے معاشرے میں عزت واحترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ شاعر بھی ایسے تھے کہ ان کے اشعار اس زمانے میں خاص وعام کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے جس کی تصدیق مصحفی کے اس بیان سے کہ ''اشعار بدارش زبان زد صغار وکبار'' سے بھی ہوتی ہے۔

ہوسؔ نے ضخیم ''دیوانِ اردو'' کے علاوہ ایک مثنوی ''لیلیٰ مجنوں'' اور ایک مثنوی ''گل وصنوبر'' کے نام سے تصنیف کی ہے۔ ''مثنوی لیلیٰ مجنوں'' کے علاوہ ان کا ''دیوانِ اردو'' اور ''مثنوی ''گل وصنوبر'' سب غیر مطبوعہ ہیں۔ سید حسین بلگرامی نے ۱۸۹۶ء میں ''سلسلہ مختار اشعار'' کے تحت کلام ہوس کا انتخاب شائع کیا تھا جو بعد میں ایک اور مجموعے میں مدراس سے شائع ہوا۔ حسرت موہانی نے ''انتخاب سخن'' کی جلد ششم، جزو دوم میں بھی ہوس کا انتخاب ۱۹۴۳ء میں شائع کیا تھا۔ ہوس کے بہت سے مخطوطے مختلف کتب خانوں کی زینت ہیں [۱۷] میرے پاس ''دیوانِ ہوس'' کے مخطوطے کی جو عکسی نقل ہے وہ ۲۰ رصفر المظفر ۱۲۸۱ھ کا مکتوبہ ہے اور جس کا کاتب بلند خاں ہے۔ میں نے مطالعۂ ہوس میں اسی مخطوطے (مخزونہ قومی لائبریری اسلام آباد) سے استفادہ کیا ہے۔

ہوس اپنے دور کے ایک قادر الکلام، مشاق، پرگو، اور مقبول شاعر تھے۔ مقبول شاعر وہ ہوتا ہے جو اپنے دور کے فرد و معاشرہ کے جذبات واحساسات کی ترجمانی فنی شعور کے ساتھ اس طور سے کرتا ہے کہ اس کے شعر عام وخاص کی زبان پر چڑھ جاتے ہیں۔ ہوسؔ اس دور میں ایک ایسے ہی شاعر تھے۔ اب سوال یہ ہے کہ آخر ہوس کے کلام میں ایسی کون سی بات تھی جس نے ان کو ایسا مقبول بنایا کہ ان کے شعر دلوں کی ترجمانی کر کے لوگوں کی زبان پر چڑھ گئے۔ ان کے کلام میں رموز وکنایات وہی ہیں جو دوسرے معاصر شعرا کے ہاں نظر آتے ہیں۔ وہ پوری طرح روایتی شاعری سے وابستہ ہیں۔ ان کے ہاں گل وبلبل، قفس وصیاد، چمن وباغباں وغیرہ کی علامات اور دوسری تلمیحات بھی استعمال ہو رہی ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ ہوس نے ان رموز وکنایات کا رشتہ زمانے کے حالات، واقعات، سانحات، اپنے عہد کی صورت حال اور بے آبرو ہوتی ہوئی تہذیب کی گرتی دیواروں سے اس طرح ملا دیا ہے کہ سامع یا قاری، جب ہوس کے شعر سنتا یا پڑھتا ہے، تو اس کا ذہن، اپنے چاروں طرف ہونے والے واقعات وسانحات سے جا ملتا ہے اور اسے ہوسؔ کے اشعار میں اپنے دلی جذبات واحساسات کی، شاعرانہ سلیقے کے ساتھ، ایسی ترجمانی ملتی ہے کہ وہ انھیں سن کر پھڑک اٹھتا ہے۔ ہوسؔ اپنے اشعار میں براہِ راست واقعات کا ذکر نہیں کرتے لیکن ان واقعات سے پیدا ہونے والے احساس کو اخلاص وفنی پختگی کے ساتھ، اس طرح شعر کا جامہ پہناتے ہیں کہ سامع یا قاری کا ذہن، جو اس واقعہ سے براہ راست واقف ومتاثر ہے، اس واقعہ سے جا ملتا ہے اور سلیقے سے کہا ہوا شعر سامع کے دل کو تھام لیتا ہے۔ میرؔ نے بھی اپنے دور میں یہی کیا تھا۔ اٹھارویں صدی کی نبض پر میرؔ کا ہاتھ تھا اور اس سے پیدا ہونے والا احساس ان کی شاعری اور لہجے میں اس طرح سرایت کر گیا تھا کہ میرؔ کی شاعری اس دور کی ترجمان اور آواز بن گئی تھی۔ لیکن میرؔ نے یہ کام دو سطحوں پر کیا

ہے۔ایک سطح پر وہ مخصوص واقعہ اور اس کا کرب براہِ راست اس دور کے انسان کو متاثر کرتا ہے اور دوسری سطح پر وہی شعر اپنے دور سے نکل کر آفاق سے جاملتا ہے۔ میر کی مقبولیت وعظمت اسی دوسطحی تہ داری میں پوشیدہ ہے۔ میر کے زمانے میں میر کے شعر ان واقعات اور اس فضا کی وجہ سے مقبول تھے جس سے اس دور کا انسان گزر رہا یا گزر رہا تھا۔ آج میر کے شعر پڑھتے ہوئے وہ واقعات آج کے انسان کے سامنے نہیں آتے لیکن معنی واحساس کی آفاقی صورت آج بھی ہمارے دلوں میں اُتر جاتی ہے۔ اسی لیے میر اپنے دور میں بھی مقبول وعظیم تھے اور آج بھی مقبول وعظیم ہیں۔

مرزا تقی ہوس کے ساتھ یہ صورت نہیں ہے۔ وہ صرف ایک ہی سطح کے شاعر ہیں۔ وہ اپنے دور کی ترجمانی تو کامیابی سے کر سکے لیکن آفاقیت کی مملکت کو فتح نہ کر سکے۔ اس لیے آج ہوس کے اشعار ہمارے دامن دل کو اس طرح نہیں پکڑتے جس طرح میر کے شعر پکڑتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ہوس اس دور کے مقبول شاعر ہوتے ہوئے بھی صفِ دوم میں کھڑے نظر آتے ہیں۔

ہوس کی شاعری میں ایک طرف روایتی اشارات محدود سطح پر آپ سے کلام کرتے ہیں لیکن ایسے اشعار بھی ہیں جو اپنے دور کی ترجمانی کرتے ہوئے احساس وادراک کی گرمی، کرب کی کیفیت اور احساس محرومی کی شدت سے آج کے قاری کو بھی متاثر کرتے ہیں مثلاً یہ غزل دیکھیے:

اس پری روتے نہ مجھ سے ہے نباہی کیا کروں — سر کہاں پٹکوں کہاں جاؤں، الٰہی کیا کروں
ہے گدائی در کی تیرے سلطنت اے شاہِ حسن — لے کے میں یہ تاج وتخت وبادشاہی کیا کروں
وصل کا دن ہے و لے آنکھوں میں میرے سامنے — ہے کھڑی شبہائے مژگاں کی سیاہی کیا کروں
تختہ تختہ ہو گیا طوفان میں آ کر جہاز — تم سے اے یارو بیاں اپنی تباہی کیا کروں
دیکھ کر وضع قزلباشی تیری، بولا یہ گل — سامنے اس کے ہے لافِ کج کلاہی کیا کروں
ہے تو وہ دشمن یہ محضر دیکھ کر خوں کا ترے — سوچتا ہے اس پہ میں اپنی گواہی کیا کروں
ٹکڑے ٹکڑے دل ہوا جاتا ہے پہلو میں ہوس — ذبح کرتی ہے بتاں کی کم نگاہی کیا کروں

اس دور میں جب یہ غزل مشاعرے میں پڑھی گئی ہوگی، اودھ کے واقعات اور دہلی کے سانحات ایک ایک کر کے سننے والوں کے سامنے آ گئے ہوں گے۔ ''کیا کروں'' کی ردیف اس بے چارگی ولا چاری کو اور تیز کر رہی ہے جس سے یہ معاشرہ اور اس کا فرد دوچار تھا۔ سارا معاشرہ معاشی وسماجی اعتبار سے ایسے اندرونی خلفشار میں مبتلا تھا کہ اسے کوئی اور راستہ نظر نہیں آ رہا تھا۔ یہی اس کی بے چارگی تھی'' کیا کروں'' ردیف کا راستہ شعور کا راستہ ہے اور اسی لیے اس غزل میں رونا دھونا یا آپا پیٹنے والا لہجہ نہیں ہے۔ ایک غزل کے یہ چند شعر اور دیکھیے:

خواہ وہ قید رکھیں خواہ وہ آزاد کریں — ہم کو طاقت نہ رہی اتنی کہ فریاد کریں
گل سے کہہ جا کے اسیروں کی طرف سے یہ صبا — قید سے چھوٹے تو ہم پھر چمن آباد کریں
مجھ کو ڈر ہے نہ کہیں بادِ صبا کے جھونکے — اس چمن سے بھی میری خاک کو برباد کریں
کچھ شعور ان کو ہو تو زمزمہ سنجانِ چمن — طرز میں نالہ کے اپنا مجھے استاد کریں
جن ذبیحوں کو ہوس پاس ہو قاتل کا بھلا — کس طرح نالہ تہِ خنجر بیداد کریں

یہی لہجہ، یہی طرز ہوس کا اصل لہجہ ہے اور اسی لہجے میں اپنے دور میں ہوس کی مقبولیت کا راز پوشیدہ ہے:

سب سے جدا ہے لہجہ ہمارا تو اے ہوسؔ زنہار یہ زباں نہیں روم و عراق میں

ہوسؔ کے اشعار میں یہ اشارے اتنے واضح اور معاشرے کی روح کا کرب ان میں اس طرح پیوست ہے کہ یہ اس دور کے فرد کے ترجمان بن کر تزکیۂ نفس (کیتھارسس) کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ شعر کے ذریعے فرد کے جذبات کا تزکیۂ نفس ہوسؔ کی شاعری کی اہم و بنیادی خصوصیت ہے۔ سیاسی، معاشرتی و معاشی تباہی سے پیدا ہونے والی صورتِ حال کا اظہار ہی معاشرے اور فرد کے جذبات کی ترجمانی کر سکتا تھا اور اس دور میں ہوسؔ کی شاعری یہی کام کرتی ہے۔ یہ چند اشعار اور دیکھتے چلیے تا کہ اس مختلف رنگِ سخن کا پوری طرح اندازہ ہو سکے:

بال و پر جھڑ گئے جب کنجِ قفس میں میرے ہے ستم تب مجھے صیاد نے آزاد کیا

جھڑ گئے لالہ وگل بادِ خزاں کے ہاتھوں حیف صد حیف کہ وہ رنگِ گلستاں نہ رہا

نہ کوہ نہ صحرا نہ بیاباں وطن اپنا اک عمر سے ہے گوشۂ زنداں وطن اپنا

مرغانِ قفس کہتے ہیں صیاد سے رو کر کیا دن تھے جو تھا صحنِ گلستاں وطن اپنا

نقش ہائے رفتگاں کا سلسلہ جاتا رہا ہم تو تھک کر رہ گئے اور قافلہ جاتا رہا

اے تیغِ اجل بہر خدا ان کی خبر لے احوال ہے زندانیوں کا اب کے برس تنگ

قفس پر برگِ گل رکھنے سے اے صیاد کیا حاصل گزشتہ صحبتوں کو پھر دلانا یاد کیا حاصل

کس طرح جاوے قفس کو چھوڑ کر وہ مرغ اسیر جس نے اپنی عمر کھوئی الفت صیاد میں

دن عمر کے اپنے بھی کیا خوب گزرتے ہیں اک نزع کی حالت ہے جیتے ہیں نہ مرتے ہیں

کبھی اس بستی میں مسکن تھا پری زادوں کا کشورِ دل کو میں کس طرح سے ویراں دیکھوں

جو اگلے برس زمزمہ سنجانِ چمن تھے افسوس تہ دام ہیں وہ اب کے برس میں

جس وقت ہوئی آمدِ گل نوچے پر وہاں ہیں سب سے نرالی مرے صیاد کی رسمیں

ہے وہ وطن آوارہ افسوس کی جا جس میں طاقت نہ ہو چلنے کی اور سامنے منزل ہو

میں چراغِ سرِ رہ ہوں نہیں صرصر درکار قتل کرنے کو ہے بس جنبشِ داماں مجھ کو

ان اشعار میں کنجِ قفس، صیاد، مرغِ اسیر، لالہ وگل، بادِ خزاں، رنگِ گلستاں، گوشۂ زنداں، در و دیوار، دیوانہ وہشیار، منزل، ویرانی، برگِ گل، صحرا گلزار، گورِ غریباں، شبِ ہجر، آثارِ سحر سارے کنایات و اشارات روایتی ہیں لیکن یہ احساس و ادراک کے ساتھ اپنے اندر چھپے ہوئے سماجی شعور، سیاسی ابتری، معاشی بدحالی اور بدلے ہوئے منظر کے اظہار سے مفہوم و معنی کو نئی وسعت دے کر اپنے سوز و گداز لیے ہوئے طرز سے پر اثر بنا رہے ہیں۔ یہی اس دور میں ہوسؔ کی شاعری کی مقبولیت و کامیابی کا راز ہے۔

ان سب اشعار کے مطالعے سے جو درج کیے جا چکے ہیں، یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ سادگی اظہار ہوسؔ کا عام طرزِ ادا ہے۔ ان کے ہاں فارسیت و فارسی تراکیب کم ہیں اور جو ہیں وہ طرزِ ادا سے ہم جان ہو گئی ہیں۔ غزلوں میں صاف و بامعنی شعر عام طور پر ملتے ہیں۔ فنی اعتبار سے وہ پختہ گو و مشاق شاعر ہیں۔ سنجیدگی گفتار، شائستگی و روانی اور شگفتگی ان کا شیوۂ بیان ہے۔ جس سے ان کا شعر پر اثر ہو جاتا ہے۔ یہ شگفتگی معنی اور طرز سے مل کر پیدا ہوئی ہے۔

برقِ نگہ، جاں سوز عالم، خنجر ابرو، تیر مژہ قتل کو اک بیکس کے صاحب اتنا کیوں ساماں کیا

تیز رکھیو سر ہر خار کو اے دشتِ جنوں | شاید آ جاوے کوئی آبلہ پا میرے بعد
اپنے مرنے کا مجھے غم نہیں پر یہ غم ہے | کون ہو گا ہدفِ تیرِ بلا میرے بعد

ہوس کے ''دیوان'' کا اگر آج بھی انتخاب کیا جائے تو ہزار پندرہ سو شعر اس انتخاب میں ایسے نکل آئیں گے جو آج بھی متاثر کریں گے۔ ہوس ایک طرف عدم و ثبات، جبر و اختیار، وحدت و کثرت وغیرہ کے مضامین کو بھی اپنے مخصوص انداز اور اظہار کی شگفتگی سے اس طرح باندھتے ہیں کہ ان روایتی موضوعات میں بھی تازگی پیدا ہو جاتی ہے۔

ہوسؔ کے ہاں گلستاں و چمن اور دوسرے مناظر احساس کے ساتھ مل کر ایک دل ربا تصویر کو اجاگر کرتے اور روایتی بیان کو تازہ دم کر دیتے ہیں۔ یہاں منظر صرف خارجی منظر نہیں ہے بلکہ اس میں جذبہ و احساس شامل ہے:

عارض کا عکس اس کے شاید پڑا چمن میں | جو صبح دم گلوں کا خجلت میں رنگ فق تھا
چمن میں کون گزرا ہے نشے کی بے اختیاری میں | نسیم صبح کس کو ڈھونڈتی پھرتی ہے کیاری میں

''وطن'' کا لفظ ہوسؔ کے ہاں، مختلف معنی و مفہوم کے ساتھ، علامت کے طور پر بار بار آتا ہے۔ کہیں وطن حیات بعد مِمات کا نام ہے۔ کہیں گوشۂ زنداں وطن بن جاتا ہے۔ کہیں صحنِ گلستاں کا نام وطن ہے اور کہیں وطن غربت میں یاد آتا ہے اور بے چین کر جاتا ہے۔ ہوسؔ کے ہاں وطن معنویت سے پُر ہے۔

اسی طرح لفظ ''مجنوں'' بار بار اور طرح طرح سے ہوسؔ کی شاعری میں آتا ہے۔ مجنوں ہوس کا محبوب موضوع ہے۔ کہیں وہ تاثیرِ عشق کی علامت ہے۔ کہیں منزل کی علامت ہے۔ کہیں مثالی عشق اور منزلِ عشق کے راستے کے مصائب کا اشارہ ہے۔ کہیں وہ زنجیر ہے اور کہیں مجنوں دشتِ غربت، بے وطنی، غریب الوطنی، وفاداری، انتظار، وحشت، اضطراب، بے قراری، ویرانی، بے سروسامانی، تلاش و جستجو، جذب و کششِ عشق کی علامت ہے۔ مجنوں شہباز جنوں اور بیابان جنوں کی رونق ہے۔ کہیں وہ منزل ہے اور کہیں راہ منزل صاحب ''سراپا سخن'' نے لکھا ہے کہ ''لیلیٰ مجنوں کے مضمون سے کوئی غزل ان کی خالی نہیں'' [۱۸] ناسخ نے لکھا ہے کہ ''سراپا سخن نے جو لکھا ہے کہ اکثر ان کی غزلوں میں لیلیٰ مجنوں کا مضمون ہوتا ہے، غلط ہے'' [۱۹] میں نے اس زاویے سے دیوانِ ہوس کو دیکھا تو پتا چلا کہ ردیف ''واؤ'' تک ۲۱۳ صفحات میں مجنوں و قیس کا لفظ (۹۸) بار آیا ہے اور یہ لفظ سارے دیوان میں تین فی صد اشعار میں استعمال ہوا ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ قیس و مجنوں کا لفظ، دوسرے شعرا کے مقابلے میں ہوسؔ کے ہاں زیادہ تواتر سے استعمال ہوا ہے۔ مجنوں کے موضوع سے ہوس کی دلچسپی کا پتا اس بات سے بھی چلتا ہے کہ انھوں نے ایک مثنوی ''لیلیٰ مجنوں'' کے عنوان سے لکھی ہے۔ مجنوں، ہوس کے ہاں گرتی، مٹتی تہذیب کی زندہ علامت ہے۔

ہوس کے ''دیوان'' میں ان طرحی زمینوں میں بھی غزلیں ملتی ہیں جو معاصر شعرا کے دواوین میں موجود ہیں۔ دوغزلے بھی خاصی تعداد میں ہیں۔ ''سرخاب کا جوڑا'' کی زمین میں ہوس کے ہاں تیرہ غزلیں ملتی ہیں اور شاید ہی کوئی قافیہ ایسا ہو جو استعمال میں نہ آ گیا ہو۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی خاصی تعداد میں غزلیں ملتی ہیں لیکن سنجیدگیٔ فکر و بیان ہر جگہ موجود ہے۔ لمبی بحر کی غزلیں بھی خاصی تعداد میں ہیں اور ان کی روانی و مٹھاس لطف دیتی ہے۔ نساخ نے ان غزلوں کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اشعار ان کے بحر متقارب و بحر متدارک شانزدہ رکنی میں خوب ہوتے ہیں'' [۲۰]

ہوسؔ نے متعدد غزلوں کے مطلعوں میں بھی اپنا تخلص استعمال کیا ہے اور یہ بھی اس دور میں ان کی ایک امتیازی خصوصیت ہے۔ ہوس نے غزلوں کے علاوہ رباعیات، مخمسات اور قصائد بھی لکھے۔ ایک ''شہر آشوب'' بھی

ان کے دیوان میں موجود ہے۔ ہوس نے میر، مصحفی، میر حسن اور خود اپنی غزل پر بھی ''مخمسات'' لکھے ہیں جن کے مطالعے سے ہوس کی قادر الکلامی کی مزید توثیق ہوتی ہے۔ دیوان ہوس میں قصائد کی تعداد دس ہے۔

استعمالِ زبان میں ہوسؔ کے ہاں چند باتیں قابلِ ذکر ہیں:

(۱) ہوسؔ ''ہم بھول گئے'' کے بجائے ''ہمیں بھول گیا'' استعمال کرتے ہیں۔ ع غربت میں ہمیں بھول گیا نام وطن کا

(۲) ہوس اس دور کے رواج کے مطابق ''میں'' کے بجائے ''کو'' استعمال کرتے ہیں۔

مشغلہ حشر کو کیا ہوئے گا دیوانوں کا		نہ گریباں ہی وہاں ہوگا نہ داماں ہوگا

(۳) دلی کی زبان و محاورہ کا استعمال اور جمع بنانے کا جدید و قدیم طریقہ۔

(الف)	الٹتے ہی ورق چہرہ کا لیلیٰ کو غش آیا		مصور اس کنے مجنوں کی جب تصویر لائے ہیں

(ب)	گر دست رس ہو میری تو کنجِ لحد میں بھی		قاتل اٹھا کے ہاتھ میں تجھ کو دعا کروں

(ج)	عشق میں لاکھوں بلائیں اپنے سر پر آئیاں		اس کے سر کی پر کبھی جھوٹی نہ قسمیں کھائیاں

(۴) بہشت کو ایک جگہ ''مذکر'' باندھا ہے: ع میرے ساتھ میرا بہشت ہے جہاں میں ہوں وہاں میرا ایاغ ہے۔

(۵) کہیں شعر میں ''نے'' کو محذوف کر دیا:

شب جو میں غم میں آہ و زاری کی		چھا گئی آسماں پہ تاریکی

(۶) ایک شعر میں پہ / پر کو محذوف کر دیا ہے۔

کوئی ہوس سے نہ کہو اس کے سفر جانے کی بات		رات بھر تڑپے گا اور نیند نہیں آنے کی

زبان کے ان معمولی سے اختلافات کے علاوہ ہوسؔ کی زبان عام طور پر وہی ہے جو آج بولی اور لکھی جاتی ہے۔

ہوسؔ نے اس دور میں جب سارے دلی والے لکھنؤ میں بیٹھ کر، جن میں جرأت انشا، مصحفی بھی شامل تھے، وہاں کے ماحول کے مطابق ''معشوق'' کی شاعری کر رہے تھے، انھوں نے دل کی شاعری کی اور وہ کہا جس کا عکس انھیں اپنے آئینہ دل میں نظر آیا۔ اسی لیے ان کا کلام آج بھی پُر اثر ہے:

کیوں نیک و بد شعر میرا دیکھتے ہیں یار		شاعر نہیں خوباں کا ہوسؔ میں ہوں ادا بند

ہوس نے دو مثنویاں بھی لکھی ہیں۔ ایک ''لیلیٰ مجنوں'' اور ایک مثنوی ''گل وصنوبر''۔ مثنوی لیلی مجنوں کم و بیش دو ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ لیلیٰ مجنوں کا قصہ وہی ہے جو زمانہ قدیم سے چلا رہا ہے اور جسے فارسی زبان کے بہت سے نامور شعرا نے موضوعِ سخن بنایا ہے جن میں امیر خسرو، نظامی گنجوی، ملا ہاتفی، اور جامی وغیرہ کی مثنویوں نے زیادہ شہرت پائی۔ اردو میں اس قصے کو اعظم الدولہ سرور (م ۱۲۵۰ھ/۱۸۳۴ء)، عظیم دہلوی اور ولا کے علاوہ محمد تقی میرؔ کے بھانجے محمد حسین تجلی اور مرزا محمد تقی ہوس نے بھی نظم کیا ہے۔ دراصل میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' کی تصنیف کے بعد شمالی ہند میں مثنوی نگاری کا رجحان عام ہو گیا تھا اور اس کے زیر اثر انیسویں صدی میں لاتعداد چھوٹی، بڑی اچھی بُری مثنویاں لکھی گئیں۔ ''لیلی مجنوں'' کے موضوع پر اردو میں تجلی اور ہوسؔ کی مثنویوں نے زیادہ شہرت پائی۔ ''طبقت سخن'' (۱۲۲۲ھ) میں مبتلا میرٹھی نے لکھا ہے کہ ''مثنوی لیلیٰ مجنوں بزبانِ اردو از و بسیار پسندیدہ''۔[۲۱] ہوس کی ''لیلی مجنوں'' میں (۴۸) اشعار نواب وزیر الممالک سعادت علی خاں بہادر کی مدح میں کہے گئے ہیں۔ نواب سعادت علی

خاں کا دورِ حکومت ۱۲۱۲ھ۔۱۲۲۹ھ ہے۔ گویا یہ مثنوی ۱۲۱۲ھ اور طبقات سخن کے سال تصنیف ۱۲۲۲ھ کے درمیان لکھی گئی اور ۱۲۷۹ھ میں مکتبۂ مصطفائی سے پہلی بار شائع ہوئی۔

''لیلیٰ مجنوں'' کا قصہ عام طور پر یکساں ہے اور ایک ایسا قصہ ہے جس کے نام اور کہانی کے عام ڈھانچے سے ہر کس و ناکس واقف ہے۔ مجنوں عشق مجسم ہے جو تلاشِ منزل میں ہر ایثار و قربانی کے لیے ہر دم تیار ہے۔ جس منزل یا مقصد کے پیچھے جذبۂ عشق کارفرما ہوگا وہ انسان کو عظمت و ابدی زندگی سے ہم کنار کرے گا۔ مجنوں اسی لیے علامتِ عشق بن گیا ہے اور یہ علامت ہماری زبان کا حصہ بن گئی ہے۔

ہوس نے اس مثنوی کو دل لگا کر بڑی محنت سے تصنیف کیا ہے۔ اس قصے کو مثنوی کی صورت دینے کی بڑی روایت ہوس کے سامنے تھی اور اس روایت میں اپنا مقام پیدا کرنے کے لیے انھوں نے وہ سب کچھ کیا جو تخلیقی سطح پر وہ کرسکتے تھے۔ ''سبب تالیف'' میں ہوس نے لکھا ہے:

آگے بھی بہت بحسنِ تقریر — اس قصے کو کر چکے ہیں تحریر
اعجاز ہے قیس کا فسانہ — نشتر زنِ دل ہے یہ ترانہ
آرے جو بیان پُر اثر ہے — جب دیکھیے تب وہ تازہ تر ہے
میں عشق کا بس کہ شیفتہ تھا — اس قصہ پہ جی فریفتہ تھا
بے یار ہے سخت بے قراری — دکھلائیں گے کیا یہ انتظاری
موزوں کچھ کر کے خوب روؤں — رشتہ میں سخن کے دُر پروؤں
چندے اسی شغل میں گزاروں — نقشہ اسی قصہ کا اتاروں
سنجیدہ ہو گر کلامِ شاعر — رہتا ہے اسی سے نام شاعر

ہوس کی یہی تخلیقی سنجیدگی اس مثنوی کی جان ہے۔ لیلیٰ مجنوں کا قصہ تو عرب نژاد ہے لیکن ایرانی شعرا نے اس میں اپنے تہذیبی عناصر شامل کر کے اسے ایک نیا رنگ روپ دے دیا ہے۔ اسی طرح اردو زبان کے شاعروں نے اس میں ہندوستانی تہذیب کے عناصر شامل کر کے اس قصے کو پوری طرح اپنا لیا ہے۔ ہوس کی ''لیلیٰ مجنوں'' میں لباس، مکان، موسیقی، رسم و رواج اور فضا سب ہندوستانی ہیں۔ ملکِ عرب میں قوم عامری کے سردار کے ہاں بڑی مرادوں سے بیٹا پیدا ہوتا ہے تو خوشیاں منائی جاتی ہیں۔ ان خوشیوں کا رسمی اظہار نہ عرب تہذیب کا ترجمان ہے اور نہ عجمی تہذیب کا۔ خوشی کے شادیانے بجتے ہیں تو طبلے کی گمک اور طائفہ کی تھئی تھئی سے وازِ غنا فلک تک جا پہنچتی ہے۔ سب درباریوں کو خلعتیں دی جاتی ہیں۔ چھٹی کی رسم ہوتی ہے تو زچہ بچہ کو غسل دیا جاتا ہے۔ محل میں دھوم مچی ہوئی ہے۔ زچہ کی بلائیں لی جا رہی ہیں۔ مراثنیں گا رہی ہیں۔ جب رات آتی ہے تو تارے دیکھنے کی رسم ادا کی جاتی ہے۔ قبیلے کی عورتیں زچہ کے ہاتھ میں ہاتھ لے کر کھلے آسمان کے نیچے جاتی ہیں۔ خواصیں ننگی تلواریں لیے ساتھ ہیں اور مصحف کا سایہ زچہ کے سر پر کیے ہوئے ہیں۔ ہوس محل کی تصویر اتارتے ہیں تو بتاتے ہیں کہ نقاشی کی چھتیں ہیں۔ چاروں طرف لخلخے روشن ہیں۔ پردوں پر کلابتوں کی ڈوریاں لگی ہیں۔ چھپر کھٹ بیچ میں پڑا ہے جس میں موتیوں کی جھالر ہے۔ زربفت کی مسند ہے۔ جب زچہ اپنا بیٹا انا کی گود میں دے کر مسند پر جلوہ افروز ہوتی ہے تو شاعر بتاتا ہے کہ موتیوں کی لڑی (سلکِ گوہر) سے مانگ بھری ہے۔ ماتھے پر ٹیکا ہے جس میں لعل و گوہر جڑے ہیں۔ آنکھوں میں سرمہ ہے اور

ہونٹوں پر پان کا رنگ بلائے جاں ہے۔ تہذیبی اظہار کا یہ ہندوستانی روپ ساری مثنوی میں نظر آتا ہے۔ یہی وہ کلچر ہے جو برصغیر کا عام کلچر ہے اور جس میں عرب وعجم اور ہند مل کر ایک اکائی بن گئے ہیں۔ کلچر کے زاویہ نظر سے بھی یہ مثنوی سحر البیان اور رنگین کی مثنوی دلپذیر کی طرح اہمیت رکھتی ہے۔

فنی اعتبار سے بھی اس مثنوی کا ڈھانچا متوازن ہے۔ بیان کا توازن اس مثنوی کا حسن ہے۔ ہوسؔ نے ایک پرانے، فرسودہ اور پامال قصے کو لے کر ایک مشکل راستہ اختیار کیا تھا لیکن اپنے اندازِ بیان، شاعرانہ حسن اور مختلف حصوں کے درمیان توازن قائم کر کے اس مثنوی میں ایک نئی روح پھونک دی ہے۔ ہوسؔ کے بیان میں ڈرامائیت بھی موجود ہے جس سے اثر فرینی بڑھ جاتی ہے۔ پھر ہوس نے مختلف کرداروں کے جذبات حسبِ موقع اس طرح سے بیان کیے ہیں کہ مثنوی میں تازگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اظہارِ جذبات میں بھی یکسانیت نہیں ہے۔ مجنوں کا باپ بیٹے کی جدائی میں، مجنوں لیلیٰ کے فراق میں اور لیلیٰ مجنوں کے ہجر میں مضطرب و بے قرار ہیں۔ یہاں تینوں کے جذباتِ فراق الگ الگ رنگ و مزاج رکھتے ہیں۔ یہی صورت منظر نگاری کی ہے۔ دشت وصحرا کا منظر الگ ہے۔ باغ کا منظر مختلف ہے۔ اسی طرح نوفل اور بخت بن سلام کے اظہارِ عشق کے بیان میں بھی فرق ہے۔ اس فرق سے مثنوی میں رنگا رنگی پیدا ہو کر فنی اثر اور دلچسپی گہری ہو جاتی ہے۔ یہ مثنوی ''گلزارِ نسیم'' کی بحر میں لکھی گئی ہے لیکن اس پر ''سحر البیان'' کا اثر نمایاں ہے۔ ایک شعر دوسرے سے مربوط ہے۔ ربط کلام اور صفائی ادا، اس کی نمایاں خوبیاں ہیں۔ اگر 'لیلیٰ مجنوں' کا قصہ اتنا پامال نہ ہو چکا ہوتا تو اس محنت اور فنی کمال کی داد ہوس کو خوب ملتی جس کا اظہار اس مثنوی میں ہوا ہے۔

مثنوی ''گل وصنوبر'' [۲۲] ہوس کی ایک اور دلچسپ مثنوی ہے۔ اس میں بادشاہ اودھ نصیر الدین حیدر (۱۸۲۷ـ۱۸۳۷ء) کی مدح بھی شامل ہے جس سے واضح ہوتا ہے کہ یہ مثنوی اسی زمانے میں لکھی گئی [۲۳] اس میں گل وصنوبر کے قصے کو بیان کیا گیا ہے'' مختصراً قصہ یہ ہے کہ کشور روم کے بادشاہ کے ہاں فقیر کی دعا سے بیٹا پیدا ہوا۔ جب وہ بارہ برس کا ہوا تو شکار کو گیا۔ گرمی کی شدت سے نڈھال ہو کر ایک باغ میں جا سویا جہاں سے قاف کا بادشاہ دیو سیاہ عاشق ہو کر اسے اٹھا لے گیا۔ شہزادہ نے دعا مانگی اور حضرت خضر آ کر اسے ایک کمان اور تین تیر اور اسم اعظم سکھا کر چلے گئے۔ یہ بھی بتایا کہ جس کے یہ تیر لگے گا وہ ہلاک ہو جائے گا۔ جب دیو سیاہ اپنے بارہ ہزار دیووں کے ساتھ مقابلے کے لیے آیا اور اس کا بیٹا دیو سفید ''گل'' کی طرف بڑھا تو شہزادہ نے تیر چلایا اور دیو سفید وہیں ڈھیر ہو گیا۔ طیش میں آ کر جب دیو سیاہ اسکی طرف بڑھا تو گل نے دوسرے تیر سے اسے بھی ہلاک کر دیا۔ اس کے بعد سارے دیووں نے آپس میں مشورہ کر کے گل کو اپنا بادشاہ تسلیم کر لیا۔

اب یہاں سے دوسرا قصہ شروع ہوتا ہے جو آگے چل کر ایک ہو جاتا ہے۔ شہ پری نام کی ایک پری تھی جس کی حسین وجمیل بیٹی کا نام ''صنوبر'' تھا۔ صنوبر پر ایک دیو سفید عاشق تھا۔ شہ پری نے اپنی بیٹی صنوبر کو اس دیو سے بچانے کے لیے ''راحت باد'' نامی جزیرے میں چھپا دیا اور جب دیو سفید کے دیوا سے ڈھونڈتے ڈھونڈتے ایک دریا کے کنارے پہنچے اور وہاں کھڑی پریوں سے انھوں نے صنوبر کے بارے میں پوچھا تو انھوں نے ایک شرط پوری کرنے کے عوض صنوبر کو دیو سفید سے ملوا دیا۔ شہ پری کو جب اس کی سن گن ملی تو وہ اپنے خانہ باغ میں صنوبر کو لے گئی اور دیو سفید سے صنوبر کو ملوانے والی دونوں پریوں کو اندھا کر کے ایک کنوئیں میں الٹا لٹکا دیا۔

ایک دن تخت پر سوار شہزادہ گل سیر کرتے کرتے ادھر آ نکلا اور آہ وبکا کی آواز سن کر اپنے دیووں کو وہاں بھیجا

جو دونوں پریوں کو وہاں سے نکال لائے۔ پریوں نے اپنی بپتا سنائی اور بحرِ شور کی ایک گائے کے منہ سے نکلنے والے کف کو لا کر گل نے ان دونوں کی روشنی بحال کر دی۔ خوش ہو کر ان پریوں نے صنوبر پری کے حسن و جمال کا اس طرح ذکر کیا کہ سن کر گل کی حالت غیر ہوگئی۔ پریوں نے شہزادے کو آ کر بتایا کہ کل شام بزمِ طرب میں ملاقات ہوگی۔ بزم میں شہزادہ بے تاب و بے دم بیٹھا تھا۔ صنوبر نے گل سے پوچھا کہ وہ کس پر عاشق ہے؟ گل نے اسے آئینہ دیا۔ دیکھا تو اسے اپنی ہی شکل نظر آئی۔ دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہوگئے اور صبح کو جدا ہوتے وقت گل غش کھا کر گر گیا۔ صنوبر نے اس کا سر زانو پر رکھ لیا کچھ دیر بعد صنوبر نے آنکھیں کھول دیں۔ اتنے میں صنوبر کی ماں شہ پری بھی وہاں آ پہنچی اور صنوبر و گل کو اس حالت میں دیکھ کر غضب ناک ہوگئی۔ حکم دیا کہ اسے آگ میں ڈال دو۔ شہزادہ گل نے اسم اعظم پڑھا اور آگ گلزار بن گئی۔ گل تخت پر بیٹھ کر وہاں سے اپنے ملک آیا اور دیووں کی فوج لے کر شہ پری پر حملہ آور ہوا اور تیسرے تیر سے شہ پری کو ہلاک کر دیا۔ جنگ میں فتح پا کر گل شہر میں داخل ہوا۔ ملک کا بندوبست کیا اور صنوبر سے عقد کر کے اپنے ملک واپس گیا۔

کچھ عرصے بعد ایک اور عجیب و غریب واقعہ پیش آیا۔ ایک دن گل اپنے اصطبل میں گیا تو دیکھا کہ اس کے گھوڑے بہت دُبلے ہو رہے ہیں۔ دریافت کرنے پر معلوم ہوا کہ یہ گھوڑے رات کو صنوبر لے جاتی ہے اور صبح ہوتے واپس لاتی ہے اس لیے روز کے لمبے سفر کی وجہ سے دبلے ہوگئے ہیں۔ گل اس بیان کی سچائی معلوم کرنے کے لیے اگلی رات چھپ کر بیٹھ رہا۔ ٹھیک بارہ بجے صنوبر آئی اور گھوڑے لے کر چلی گئی۔ گل بھی اس کے پیچھے ہولیا۔ اصطبل کا کتا بھی اس کے ساتھ تھا۔ چلتے چلتے صنوبر ایک جگہ پہنچی اور گھوڑے سے اتر کر دیو سفید سے ہم کنار ہوگئی۔ یہ دیکھ کر گل دونوں پر جھپٹا۔ دیو سفید نے اسے زمین پر گرا دیا اور چھاتی پر چڑھ کر اسے ذبح کرنے ہی والا تھا کہ وفادار کتے نے جھپٹ کر دیو کا گلا اتنی شدت سے دبایا کہ دانت حلقوم کے پار ہوگئے۔ اسی حالت میں شہزادے نے دیو کو خنجر سے ہلاک کر دیا۔ صنوبر کو وہیں مشکیں بندھوائیں۔ محل میں لایا ایک پنجرہ تیار کرایا اور برہنہ کر کے اس میں قید کر دیا۔ صبح شام صنوبر پر مار پڑتی۔ وفادار کتے کو اس نے تخت پر بٹھایا اور جب ان کاموں سے فارغ ہوا تو اپنے ماں باپ کے ملک واپس گیا۔

لگا رہنے وہ خسرو انس و جاں　　　　سدا عیش عشرت تھیں، روز شادیاں

قصے کے اعتبار سے بھی مثنوی گل و صنوبر دلچسپ ہے، اس میں ہوسؔ نے واقعات و کیفیات کو توازن و ربط کے ساتھ بیان کیا ہے۔ وہ قصے کو آہستہ آہستہ آگے بڑھاتے ہیں اور مختلف کیفیات جیسے ہجر و فراق، تنہائی و جدائی کے پُر اثر بیان اور صبح، شام، رات اور باغ و راغ بھی پُر اثر انداز میں پیش کرتے ہیں۔ کہیں واقعات کیفیات کے اندر حلول کر جاتے ہیں اور کہیں کیفیات، واقعات سے مل کر ایک جان ہو جاتی ہیں۔ لفظوں کا چناؤ ایسا ہے کہ ان سے شعریت میں اضافہ ہوتا ہے۔ انداز ایسا شاعرانہ ہے جو تخیل کو بیدار کر دیتا ہے۔ اس مثنوی کی تکنیک پر ''سحر البیان'' کا اثر ''لیلیٰ مجنوں'' سے زیادہ ہے۔ سحر البیان میں زور قصے پر نہیں ہے بلکہ شاعرانہ حسنِ بیان پر ہے۔ اسی لیے میر حسن مناظر و کیفیات کے بیان پر بہت توجہ دیتے ہیں تاکہ مثنوی کا شاعرانہ اثر غیر معمولی طور پر بڑھایا جا سکے۔ رنگینؔ نے ''مثنوی دلپذیر'' میں یہی طریقۂ بیان اختیار کیا ہے۔ ہوسؔ نے بھی اسی طریقہ بیان کو اس طرح اپنایا ہے کہ اسے روانی و دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ قصہ کے ساتھ ساتھ زور، یکساں طور پر شاعری پر بھی رہتا ہے اور اس طرح یہ قصہ خود پُر اثر شاعری بن جاتا ہے۔ ہوس کی اس مثنوی کی ایک بیت دوسری بیت سے پیوستہ ہے۔ پڑھتے ہوئے ربط قائم رہتا ہے اور

اس تسلسل سے فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔ اس مثنوی میں ایک ایسا بہاؤ ہے جیسے پانی پر رواں دواں کشتی۔ صفائی بیان اس کی ایک ایسی خوبی ہے کہ جو اس دور کی مثنویوں میں اسے ایک مقام عطا کرتی ہے۔ ربط، روانی اور صفائی ادا کی یہی وہ روایت ہے جو مرزا نواب شوق کی مثنویوں میں ایک ایسی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے جو صنفِ مثنوی کی نئی مقبولیت کا سبب بنتی ہے۔ اگر اٹھارویں اور انیسویں صدی کی مثنویوں کا انتخاب کیا جائے تو اس میں مثنوی ''گل وصنوبر'' بھی شامل کی جائے گی۔

حواشی:

[۱] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۳۶۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۲] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۴۵۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۳] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۶۹

[۴] بہارستانِ ناز، حکیم فصیح الدین رنج، ص ۱۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۵] ایضاً، ص ۱۱۶

[۶] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۳۶۷

[۷] تذکرۂ شعرا، ابن طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۱۷، پٹنہ ۱۹۵۴ء۔ مشفق خواجہ نے سالِ ولادت ۱۱۸۴ھ (دیکھیے: جائزہ مخطوطات اردو، ص ۷۵۴، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۹ء) متعین کیا ہے اور ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے ۱۱۸۰ھ متعین کیا ہے (دیکھیے: تحقیقاتِ حیدری، ص ۱۷۴، لکھنؤ ۱۹۸۴ء)

[۸] تذکرۂ شعرا، محولہ بالا، ص ۱۷

[۹] تذکرۂ شعرا، محولہ بالا، دیکھیے صفحہ ج اور د

[۱۰] لکھنؤ کے چند نامور شاعر، ڈاکٹر سید سلیمان حسین، ص ۱۹، لکھنؤ ۱۹۷۳ء

[۱۱] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۲

[۱۲] دو تذکرے جلد ۲ از عشقی و شورش، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۳۲۸، پٹنہ ۱۹۶۳ء

[۱۳] عمدۂ منتخبہ، اعظم الدولہ سرور، ص ۸۲۴، دہلی یونیورسٹی دہلی، ۱۹۶۱ء

[۱۴] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۳۶۶

[۱۵] گلشن بے خار، نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۲۴۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۶] گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خان خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۳۳۹، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۱۷] دیکھیے جائزہ مخطوطات اردو، مشفق خواجہ، ص ۷۵۸-۷۴۸، لاہور ۱۹۷۹ء

[۱۸] تذکرہ سراپا سخن، محسن لکھنوی، ص ۱۱۳، اظہر سنز لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۹] تذکرہ سخن شعرا، نساخ، ص ۵۶۴، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۲۰] ایضاً، ص ۵۶۴

[۲۱] طبقاتِ سخن (قلمی) غلام محی الدین مبتلا و عشق میرٹھی، ص ۳۶۶، مخطوطہ برلن، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی۔

[۲۲] یہ مثنوی پہلی بار ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے اپنے مضمون ''کلیاتِ ہوس اور مثنوی گل و صنوبر'' میں شائع کی ہے جس کا متن ندوۃ العلماء لکھنؤ کے قلمی نسخے (مخطوطہ نمبر ۱۳) پر مبنی ہے اور جو ''تحقیقاتِ حیدری'' از ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۱۹۸۔۲۴۵، لکھنؤ ۱۹۸۴ء میں شامل ہے۔ (ج۔ج)

[۲۳] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۴۲۱، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۹ء۔

روایت کی تبدیلی کا عمل و آغاز

پہلا باب

طالب علی خاں عیشی: حالات و رنگِ شاعری

ادب کی تاریخ شاہد ہے کہ جب کسی تخلیقی روایت کے سارے امکانات تصرف میں آ کر ختم ہو جاتے ہیں اور اس روایت کی اونچی دیوار راستہ روک کر سامنے آ کھڑی ہوتی ہے تو تخلیقی ذہن اس دیوار کو ڈھاتے اور نئے میدانوں کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ اس دور میں بھی یہی ہوا۔ ''معاملہ بندی'' کی روایت کے سارے امکانات جرأت کے ہاں کم و بیش پوری طرح تصرف میں آ جاتے ہیں اور ساتھ ہی ''سادہ گوئی'' کے امکانات میر و سودا اور درد سے ہوتے مصحفی کے تصرف میں آ جاتے ہیں۔ اس صورت حال میں ناسخ کا تازہ دم تخلیقی ذہن معاملہ بندی اور سادہ گوئی پر خطِ تنسیخ کھینچ کر، نئے معنی کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ اس دور میں خود مغلیہ تہذیب بے معنی ہو کر ویران و بے اثر ہو چکی تھی۔ اسی تلاش میں خواجہ حیدر علی آتش، نئے معنی کی تلاش میں ناسخ سے آ ملتے ہیں اور ان کے فوراً بعد طالب علی عیشی بھی ناسخ کی اس نئی تحریک میں شامل ہو کر اس نئے رنگِ سخن کو پھیلانے اور مقبول عام بنانے کی جستجو میں لگ جاتے ہیں[۱] جلد ہی جسونت سنگھ پروانہ، قاضی محمد صادق اختر، مہدی علی زکی مراد آبادی اور دوسرے شعرا بھی اسی نئے رنگِ سخن کو اختیار کر لیتے ہیں۔ یہاں تک کہ خود استاد غلام ہمدانی مصحفی بھی اسی رنگِ شاعری کو قبول کر لیتے ہیں۔ مصحفی نے دیوان ششم کے دیباچے (۱۲۲۴ھ) میں خود اعتراف کیا ہے کہ:

> ''اگرچہ عاصی ہم از گروہِ سادہ گویاں بود لیکن بہ فیضِ صحبت بزرگاں در فن فارسی مہارت تمام داشت......... در مجلس ہائے مشاعرہ از روئے ایں صاحبان...... تخیلے نہ کشید بدرخواست
> ایں دیوان ششم را اکثرے بروِیہ ایشاں گفتہ......''[۲]

طالب علی عیشی شاعری کی اس نئی تحریک میں اتنے پیش پیش تھے کہ جب اچانک ان کا انتقال ہو گیا تو قطعہ تاریخ وفات میں ناسخ نے لکھا کہ عیشی کے مرنے سے میری کمر ٹوٹ گئی ہے۔ ایک عرصے تک عیشی و ناسخ ایک ہی سرکار سے وابستہ رہے تھے بلکہ جب امام بخش ناسخ مرزا حاجی قمر کی سرکار سے وابستہ ہوئے تھے تو قاضی محمد صادق اختر اور طالب علی عیشی وہاں پہلے سے متوسل تھے۔

طالب علی خاں عیشی لکھنوی (۱۱۹۷ھ-۱۲۴۰ھ/۳-۱۷۸۲ء-۲۵-۱۸۲۴ء) میاں علی بخش کے بیٹے اور الماس علی خاں کے متوسل تھے۔ سعادت علی خاں ناصر نے انھیں الماس علی خاں کا ''خانہ زاد'' لکھا ہے[۳] مشفق خواجہ نے بتایا ہے کہ عیشی نے اپنے کلیاتِ فارسی (نسخۂ رام پور) کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''۱۲۳۲ھ میں ان کی عمر ۳۵ برس کی تھی۔ اس حساب سے سالِ پیدائش ۱۱۹۷ھ/۸۳-۱۷۸۲ء قرار پاتا ہے''[۴] اس کی تصدیق کلیاتِ عیشی کتب خانہ راجہ صاحب محمود آباد سے بھی ہوتی ہے[۵] مصحفی نے لکھا ہے کہ عیشی انشاء اللہ خاں اور مرزا قتیل کی فیضِ صحبت سے خوشہ چینی کا اعتراف تو کرتا ہے لیکن ان میں سے کسی ایک کی بھی شاگردی کا اقرار نہیں کرتا۔ بالفعل خود استادِ وقت ہے''[۶]

سعادت خاں ناصر نے مرزا خانی نوازش علی خاں کے حوالے سے لکھا ہے کہ "مرزا قتیل کے مرض الموت میں شیخ ناسخ اور ہم واسطے عیادت کے گئے۔ استفسار کیا کہ مرزا صاحب کا قائم مقام کس شخص کو زمرۂ تلامیذ میں سمجھا جائے۔ فرمایا کہ طالب علی کو۔" [۷]

عیشی اردو و فارسی دونوں زبانوں کے قادرالکلام شاعر تھے صاحب طبقات سخن نے لکھا ہے کہ عیشی کے دیوان فارسی میں قریب سولہ ہزار اور اردو میں دس ہزار اشعار ہیں [۸] عمر میں یہ ناسخ سے گیارہ برس چھوٹے تھے۔ ۱۵ رصفر روز پنجشنبہ ۱۲۴۰ھ/ ۵۔۱۸۲۴ء کو ۴۳ سال کی عمر میں ہیضے کی وبا میں وفات پائی۔ ناسخ نے کئی تاریخیں کہیں جن سے ان کے تعلقِ خاطر کا پتا چلتا ہے۔ ایک تاریخ میں یہ شعر ملتا ہے:

گفت سالِ وفاتِ او ناسخ "ہائے افسوس اے سخن ور من"

(۱۲۴۰ھ)

ایک اور قطعہ تاریخ وفات کے ایک مصرعے میں کہا ہے کہ "حیف اے وائے شکستہ کمر ما اے وائے" (۱۲۴۰ھ)

فارسی دیوان میں جو قصائد ملتے ہیں ان سے عیشی کے توسل کا پتا چلتا ہے۔ اس میں نواب نصیرالدولہ فارس الملک نواب مہدی علی خان بہادر خلف نواب سعادت علی خاں، نواب محمد علی آفرین خاں، مرزا محمد خلف مرزا حاجی قمر، نواب میرزا محمد تقی بہادر رستم الملک، تہور جنگ، نواب دلیرالدولہ نواب مرزا حیدر بہادر کی مدح میں قصائد ملتے ہیں۔ ایک مثنوی "در بیان شکار نمودن نواب وزیر یمین الدولہ سعادت علی خاں (۱۲۲۲ھ)" بھی دیوان فارسی میں شامل ہے۔" [۹]

طالب علی عیشی صاحب علم و فضل تھے۔ انھوں نے نظم و نثر دونوں کو ذریعۂ اظہار بنایا ہے۔ کلیات فارسی میں "خزاں و بہار"، "مسدس توامہ"، رقعے، نامے فارسی نثر میں ہیں [۱۰] ایک عرضی میں جو "مشتمل بر کوائف حال پر اختلال خود" کے عنوان سے "کلیات" میں ملتی ہے اس وقت کے لکھنؤ کی صورتِ حال پر روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے کہ یہاں ایسی کساد بازاری ہے کہ بیان سے باہر ہے۔ ہر صاحب کمال نانِ خشک کے لیے سرگرداں ہے۔ ہر شخص کہ جس نے علم حاصل کیا وہ پریشاں حال ہے۔

طالب علی عیشی نے کلیاتِ فارسی نظم و نثر کے علاوہ "دیوان اردو" [۱۱] بھی یادگار چھوڑا ہے جو قصائد، غزلیات، مسدس، مخمس اور مثنوی پر مشتمل ہے۔ عیشی کا سارا اردو و فارسی کلام غیر مطبوعہ ہے صرف ایک مثنوی "جگر سوز" کے نام سے نواب مرزا شوق کی مثنوی "بہارِ عشق" کے ساتھ مطبع محمدی کانپور سے شائع ہوئی تھی۔ یہی مثنوی "سوز و ساز" کے نام سے حسرت موہانی کے "اردوئے معلیٰ" دسمبر ۱۹۰۶ء میں بھی شائع ہو چکی ہے۔ "سوز و ساز" ہی اس مثنوی کا وہ نام ہے جو عیشی نے دیا ہے۔

عیشی کی ایک اور تالیف 'سرو چراغاں' ہے۔ محمد حسین آزاد نے غلطی سے اسے مثنوی بتایا ہے۔ اس کا تاریخی نام "چراغ بے دود" ہے جس سے ۱۲۳۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ "سرو چراغاں" میں صائب کے اس فارسی شعر:

ہر سرائے را کہ باشد از دل روشن چراغ می جہد شبہائے تار از دیدۂ روزن چراغ

کی زمین میں شعرائے لکھنؤ کا فارسی و اردو کلام جمع کیا گیا ہے۔ "سرو چراغاں" کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں آٹھ فارسی گو شعرا یعنی صائب، سلیم، واقف، مصحفی، انیس، احمدی، زار اور عیشی کا کلام ہے اور دوسرے حصے میں (۳۳) اردو

شعرا کا کلام ہے جس میں اثر، بسمل، دریا، مجرم، وفا، وحشت، الٰہی، ناسخ، اندوہ، ثمر، ذوق، مسرور، آتش، راز، زکا، غافل، قصور، قیس، مصحفی، مہر، شمیم، شائق وغیرہ کی غزلیں شامل ہیں۔ اسی زمین میں مصحفی کی پانچ غزلیں بھی ''سروِ چراغاں'' میں شامل ہیں[۱۲]

طالب علی عیشی ''ذی تشخص و عمدہ معاش شخص'' [۱۳] تھے۔ مصحفی نے انھیں ''جوانِ صلاحیت شعار اور بالفعل خود استادِ وقت'' [۱۴] لکھا ہے۔ شیفتہ نے ''فکرش شایستہ آفرین و نظمش دلآویز و دل نشین'' کے الفاظ سے یاد کیا ہے [۱۵] صاحب ''گلشنِ ہمیشہ بہار'' نے ''نکتہ دانِ خوش بیاں، سخن سنج، سینہ از مضامین و معانی پر گنج'' [۱۶] کے الفاظ منسوب کیے ہیں۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ ''یہ بھی ناسخ کے مقلد تھے'' [۱۷] عیشی کے تعلقات اپنے ہم عصروں سے دوستانہ و مخلصانہ تھے جن میں مصحفی، ناسخ، محمد صادق اختر وغیرہ کے علاوہ آتش بھی شامل تھے۔ ایک مقطع میں آتش کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے:

عجب زمانہ یہ عیشی بقولِ آتش ہے — کہ سیدھی بات سمجھتے ہیں آشنا الٹی

عیشی ایک قادر الکلام شاعر تھے۔ مصحفی نے انھیں ''استادِ وقت'' لکھا ہے۔ عیشی کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے تحریکِ ناسخ کے رنگِ سخن و زبان کو قبول کر کے نہ صرف خود اس رنگ میں شاعری کی بلکہ اس رنگ کو مقبول بنانے میں بھی پیش پیش رہے۔ اب تک جرأت و انشا کے رنگِ شاعری مقبول تھے لیکن ناسخ آتش اور عیشی کے زیر اثر ''معنی بندی'' کا رجحان مقبول ہونے لگا۔ عیشی کے ہاں معنی بندی میں انتہا پن نہیں ہے۔ وہ تلاشِ معنی میں حد درجہ غلو نہیں کرتے اسی لیے ان کے شعر ابہام کا شکار ہو کر معما نہیں بنتے۔ یہ عیشی کی شاعری کی نمایاں خصوصیت ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

کوئی پابند جنوں فصلِ بہاراں میں نہ تھا — اس برس ننگ جوانی تھا جو زنداں میں نہ تھا

جس نے رکھا مرے اس سینۂ سوزاں پر ہاتھ — ہر بنِ مو کو وہ تنور کا روزن سمجھا

طرفہ بازار جہاں میں جنسِ نامقبول ہوں — برق بھی لاوے کبھی میرا نہ خرمن زیر پا

دل گرفتہ ہوں کروں گا ہو کے میں آزاد کیا — مجھ کو یکساں ہے چمن کیا خانۂ صیاد کیا

فکرِ احباب و غمِ روزی و اصلاحِ معاد — فرصتِ چند نفس میں کرے انساں کیا کیا

لعبتِ آسایۂ قدرت میں ہے سررشتۂ کار — ہم کو آغاز نہ معلوم نہ انجام اپنا

میں دردِ کاوہ طلب گار ہوں کہ دل کو مرے — خراشِ ناخنِ غم عید کا ہلال ہوا

تھا ترے سوختۂ داغ کا مدفن جس جا — خود بخود آگ لگی رات وہ ویرانہ جلا

نسیمِ صبح ٹھنڈی سانس بھرتی جوں ہی آ نکلی — لگا یک بار غنچوں کا دھڑکنے دل گلستاں میں

جہاں دل لگ گیا بیٹھے، جہاں سے دل اٹھا اٹھے — نہ صحرا میں مقام اپنا ہے، نے منزل گلستاں میں

کاملِ عشق کرے جس کے سہارے سے عبور — موج اگر برق ہو اور آگ کا دریا ہو جائے

ان اشعار کو جرأت و انشا کی شاعری کے سامنے رکھا جائے تو یہ محسوس ہوگا کہ یہ مختلف قسم کی شاعری ہے۔ یہاں شاعر ایسے معنی تلاش کر رہا ہے جو اس سے پہلے کی شاعری میں نہیں ملتے۔ یہاں اسلوب، لہجہ اور طرز بھی بدل رہا ہے۔ فارسی الفاظ اور فارسی تراکیب و بندشیں طرزِ ادا پر حاوی آ رہی ہیں۔ جس سے شعر کا آہنگ بلند لہجے میں ایک مردانہ پن سا پیدا

ہوگیا ہے۔ عیشی کے ان اشعار میں محسوس ہوگا کہ تلاشِ معنی میں شعور و ادراک بھی شامل ہیں جن سے شاعری میں گہری سنجیدگی پیدا ہو رہی ہے۔ تلاش معنی اس نئی شاعری کی تحریک کا جوہر ہے:

باندھتا ہوں میں وہ مضمون کہ نہ دیکھے ہوں کہیں   دام عنقا ہے ہر اک تار مرے مسطر کا

ایسے مضامین کی تلاش میں، جو کہیں نہ دیکھے گئے ہوں، اظہار و بیان پر فارسی تراکیب غالب آ رہی ہیں۔ اب عام بول چال کی زبان کے بجائے، جو انشا، رنگین و مصحفی کی شاعری میں ذریعۂ اظہار تھی، فارسی پن گہرا ہو رہا ہے۔ عیشی کے ہاں یہ رجحان ابھی ابتدائی صورت میں ضرور ہے لیکن پھر بھی نمایاں ہو کر شعر میں سرائیت کر رہا ہے۔ ذیل میں ہم اس رجحان کی چند مثالیں درج کرتے ہیں تاکہ اسلوب بیان کے بدلتے رنگ روپ کا اندازہ ہو سکے

ع اے شرارِ برق رشکِ داغِ حرماں

حسرت اے آرزوئے وصلت جاناں کہ ہوئی   شفق شام سیاہ شبِ ہجراں پیدا

ع تھا خیال نوک مژگاں نشترِ فصاد کا

ع پختہ مغزانِ ازل پھنستے ہیں کب دنیا میں

نازک اندامیٔ محبوب میں کرتا ہوں رقم   موجِ رنگِ گل تر تار ہے یہاں مسطر کا

ع گو گراں باریٔ اسباب تعلق ہو زیاد

ع وہ خواہشِ طپیدنِ بسمل میں رہ گیا

ع ہم ہیں شہیدِ طرز خرام سہی قداں

ع آستیں ہوتی ہے کب سدِ رہِ سیل سرشک

ان تراکیب پر غور کیجیے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ ہم صوت یا ہم حرف الفاظ کی ترتیب سے ایک آہنگ پیدا ہو رہا ہے جس میں بہتے چشمے کی سی روانی بھی ہے اور ستار کے تاروں کی سی جھنجھناہٹ بھی۔ محولہ بالا مثالوں میں سے یہ دو مصرع پڑھیے:

ع شفق شام سیاہ شب ہجراں پیدا

ع آستیں ہوتی ہے کب سدِ رہِ سیل سرشک

پہلے مصرع میں حرف ''ش'' سے اور دوسرے مصرعے میں حرف ''س'' سے پیدا ہونے والی جھنکار سے عنقا معنی کے حسن و جمال کی آرائش کی گئی ہے۔ ناسخ کے زیر اثر لکھی جانے والی شاعری، جس میں ناسخ کے ساتھ آتش، عیشی، صادق اختر اور زکی مراد آبادی وغیرہ شامل ہیں، اظہار بیان کو طرح طرح سے سجا کر پیش کرنے پر زور دیتی ہے۔ اس سے تلاش معنی کے ساتھ پرزور و توانا طرز ادا بھی پیدا ہو رہا ہے۔

عیشی فنی سطح پر مناسباتِ لفظی کا بھی پورا خیال رکھتے ہیں۔ گلستاں کے ساتھ گل، بلبل ہم چشمی، شرار سنگ کے ساتھ شمع تجلا، جمال، طور، کوہ موسیٰ، یوسف کے ساتھ بے خودی، زلیخا، جذب عشق، چاک جگر کے ساتھ بخیہ گر، رفو، مژگاں، چشم سوزن وغیرہ کو سلیقے کے ساتھ اپنی شاعری میں لاتے اور روایت کو مضبوط بناتے ہیں۔

تلاش معنی میں اس دور کے شعراء فارسی کے مشہور زمانہ شاعر صائب کی مثالیہ شاعری (مثال بندی) کو بھی کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ اس کا طریقہ کار یہ ہے کہ شاعر پہلے مصرع میں ''دعویٰ'' کرتا ہے اور دوسرے مصرع

میں ایک دوسری ''حقیقت'' کو ''دلیل'' کے طور پر اس طرح پیش کرتا ہے کہ سامع یا قاری اسے خوش دلی سے قبول کر لیتا ہے۔ تحریک ناسخ کے شعرا کے ہاں، جن میں عیشی پیش پیش ہیں، یہ رنگ سخن عام طور پر ملتا ہے۔ عیشی کے یہ دو چار شعر دیکھیے:

پاک طینت سے نہ پہنچے طبع نازک کو گزند — زخم پر گل کے اثر ہوتا نہیں مہتاب کا
کعبۂ مقصود اے عیشی یقیں کا نام ہے — نقشِ پائے حاجیاں حلقہ سمجھ محراب کا
ہو گوشہ گیر چاہیے گر تجھ کو آبرو — قطرہ صدف میں بند ہوا تب گہر ہوا
طینت بد کو نہ مرشدِ کامل سے سود — چل نہ سکے خضر سے کشتی سنگ آب میں
جو تنگ دل ہیں فیض کا ان میں اثر کہاں — پایا گدائے غنچہ کی مٹھی سے زر کہاں

عیشی کی شاعری کا لہجہ شائستہ ہے اور شعر عام طور پر چست ہیں۔ لفظوں کی ترتیب تعقید سے پاک ہے۔ فارسی تراکیب بھی حسب ضرورت جزوِ شعر بن کر استعمال میں آئی ہیں۔ قافیے اور ردیف کے استعمال میں ایک سلیقے کا احساس ہوتا ہے۔ متعدد غزلیں اتنی طویل ہیں کہ ۱۲۱ اشعار پر پھیلی ہوئی ہیں۔ عیشی کے ہاں ایک معیار کا احساس ہوتا ہے جس کی یکساں سطح ان کے سارے دیوان میں موجود ہے، کہیں یہ احساس نہیں ہوتا کہ عیشی برائے بیت شعر کہہ رہے ہیں یہاں تک نفس میں سوختگی ہے کہ جو سخن — آیا برنگِ شمع زباں پر شرر ہوا

عیشی نے فارسی میں شاعری کی اور اردو سے زیادہ شعر کہے۔ انھوں نے مسدس، مخمس بھی لکھے اور قصیدہ پر بھی طبع آزمائی کی۔ فارسی میں کئی مثنویاں بھی لکھیں جو ان کے فارسی کلیات کی زینت ہیں لیکن اردو میں ان کی صرف ایک مثنوی ''سوز وساز'' کے نام سے ہم تک پہنچی ہے جو تقریباً تین سو سے کچھ زیادہ اشعار پر مشتمل ہے۔ یہ مثنوی دو بار ''جگرسوز'' [۱۸] کے نام سے شائع ہوئی اور ایک بار اپنے اصل نام مثنوی ''سوز وساز'' [۱۹] کے عنوان سے شائع ہوئی۔ عیشی نے ایک شعر میں خود اس کا نام ''سوز وساز'' بتایا ہے:

افسانۂ سوز و ساز عیشی — گر سنیے تو گرم داستاں ہے

مثنوی ''سوز وساز'' میں عیشی نے ایک برہمن زادہ کا قصہ لکھا ہے جو ایک کوچے میں ناگاہ ایک حوروش پر مرمٹا اور آہ کھینچتا ہوا اس کے پیچھے ہولیا۔ کچھ دیر بعد وہ اس کے حال سے بے خبر اپنے گھر میں چلی گئی اور یہ اس کے در پر کھڑا رہ گیا۔ اور پھر مایوس ہو کر اپنے گھر کو پھر گیا۔ اس کی حالت غیر تھی اور اضطراب و بے قراری نے اسے نیم جاں کر دیا تھا۔ اسی حالت میں جب کچھ عرصہ گذرا تو از خود تاثیرِ عشق محبوب کے دل میں بھی پیدا ہوئی۔ اس کے ہوش وحواس جاتے رہے اور وہ بھی مشوش رہنے لگی۔ ایک دن وہ لرزاں لرزاں گھر کے دروازے پر آئی کہ شاید وہاں نسیم دل کش ہو اور عقدہ کسی طرح غم کا وا ہو۔ ادھر یہ بے چین تھی ادھر برہمن زادہ بھی بحال زار بستر سے اٹھا اور طوافِ کوچۂ جاناں کے لیے وہاں جا پہنچا۔ اس وقت وہ بھی وہاں کھڑی تھی۔ دونوں کی آنکھیں چار ہوئی۔ اور شعلۂ عشق بھڑک اٹھا۔ وقت کے ساتھ جب رازِ عشق فاش ہو گیا اور حالت، جنون پیدا ہوئی تو برہمن زادہ کو پابہ زنجیر کر دیا گیا اور وہ کچھ عرصے بعد اسی حالت میں مر گیا۔ عاشق کے مرنے کی خبر جب اسے ملی تو وہ اپنے گھر والوں سے منت سماجت سے اجازت لے کر اس کی نعش پر پہنچی اور ضبط کیے وہاں کھڑی اسے دیکھتی رہی۔ اس کی آنکھ سے ایک قطرہ بھی نہیں ٹپکا۔ جب برہمن زادہ کو جلایا گیا اور آگ کے شعلے بھڑکے تو اس کے سینے میں بھی آگ بھڑک اٹھی اور اپنی اسی آگ میں وہ اندر ہی اندر جلنے

لگی۔ اس کے وجود سے کوئی شعلہ وشرارہ تو بلند نہیں ہوا لیکن ناخن پا سے سر تک اس کے سارے اعضا جل کر مشت خاک بن گئے

نیرنگ عشق نے دکھایا	دونوں کو اک آگ میں جلایا

جب اس کی تلاش کی گئی

دیکھا تو نہ جسم تھا نہ جاں تھی	خاکستر مشتِ استخواں تھی

بظاہر اس قصے میں کوئی تہ داری نہیں ہے لیکن اس میں تاثیر عشق کو جس انداز سے بیان کیا گیا ہے وہ کسی دوسرے قصے میں اس طرح بیان نہیں ہوا۔ دوسرے عشقیہ قصوں اور مثنویوں میں آخر میں دونوں مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ یہاں بغیر ملاقات کے تاثیرِ عشق پیدا ہوئی ہے اور بغیر آگ کے وہ اپنی اندر کی آگ (آتشِ عشق) سے جل کر راکھ ہو جاتی ہے۔

اور مثنویوں کی طرح ''سوز و ساز'' میں بھی حمد باری تعالیٰ اور نعت سرورِ کائناتؐ کے اشعار آئے ہیں لیکن ان اشعار میں بھی تصورِ عشق کو نمایاں کیا گیا ہے اور حمد و نعت اسی حوالے سے لکھی گئی ہے۔ اس کے بعد ''در تاثیر عشق'' میں بائیس شعر لکھے گئے ہیں اور اس کے بعد ''آغاز داستان'' کے تحت یہ عشقیہ قصہ بیان کیا گیا ہے۔ بیچ میں سات شعر کی ایک غزل آتی ہے جو قصے کے تسلسل کو برقرار رکھتی ہے۔ اس قصے میں دو طرح کی آگ کا ذکر ہے۔ ایک وہ جو باہر سے جلاتی ہے اور ایک وہ جو اندر سے جلاتی ہے اور یہی اس کا وہ پہلو ہے جس کی طرح طرح سے تاویل کی جا سکتی ہے۔ ایک وہ آگ تھی جو کوہِ طور پر نظر آئی۔ ایک وہ آگ تھی جو حضرات ابراہیم کو جلا نہ سکی اور ان کے لیے گلزار بن گئی۔ ایک وہ آگ تھی جو مجنوں و فرہاد، ہیر و رانجھا اور سسی پنوں کے اندر روشن تھی۔ عشق انسان کی اندرونی کیفیات کو مشتعل کر کے ایک نئی دنیا پیدا کر دیتا ہے۔ پہلی نظر کی محبت ایک بجلی کی طرح چمکتی ہے اور انسان کو از خود رفتہ کر دیتی ہے۔ یہ محبت کی سب سے قوی کیفیت ہے جسے ''عشق'' کہتے ہیں۔ یہ عشق انسان کے حصے میں آیا ہے۔ فرشتے اس سے محروم ہیں۔ عشق اور درد لازم و ملزوم ہیں۔ یہی درد درماں بن جاتا ہے۔ ناظر و منظور، شاہد و مشہود، طالب و مطلوب ایک ہو جاتے ہیں[۲۰] یہی عیشی کے اس قصے کا زاویۂ نظر ہے۔ عیشی نے اس قصے کو بظاہر مجازی لیکن بباطن حقیقی رنگ دیا ہے۔ اندر کی آگ سب کی نظروں سے اوجھل رہ کر سارے وجود کو خاکستر کر دیتی ہے:

سرمایۂ سوز و ساز ہے عشق	نیرنگ نیاز و ناز ہے عشق
ہے عشق سے داغ داغ لالہ	ہے عشق اثر طراز نالہ
یہ آتشِ عشق بے زبانہ	پل مارتی پھونک دے زمانہ
یہ فتنہ طراز عربدہ ساز	افشا کرے لاکھ پردے میں راز
عشق اپنا اگر ہنر دکھائے	جو چاہے سو پل میں کر دکھائے

عیشی نے حالت بے قراری و اضطراب اور عشق کی کیفیات کو سلیقے سے ضرور بیان کیا ہے لیکن یہ مثنوی دلچسپ و حیرت زا ہونے کے باوجود اس بلندی پر پہنچی جس کے امکانات اس میں موجود تھے۔ آخر میں یوں محسوس ہوتا ہے کہ عیشی اسے آگے بڑھانا اور تاویل پیش کرنا چاہتے تھے لیکن اچانک وہ اسے ختم کر دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے ہم اسے ''ادھوری مثنوی'' کہیں گے۔ اسی موضوع اور اسی طرح کے ایک قصے کو قاضی محمد صادق اختر نے بھی اپنی مثنوی ''سراپا سوز'' کا موضوع بنایا ہے۔ جس کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

عیشی کی شاعری میں بھی عام طور پر وہ پرانے الفاظ، جو اس دور میں تاریخ کے زیر اثر متروک کر دیے جاتے ہیں، نظر نہیں آتے۔ یہی صورت قاضی محمد صادق اختر کے ہاں سامنے آتی ہے۔ وہ متروک الفاظ جو اختر کے دیوانِ اول میں ہمیں ملتے ہیں، دیوان دوم میں نظر نہیں آتے لیکن رائے جسونت سنگھ پروانہ کے ہاں یہ صورت قدرے مختلف ہے۔

حواشی:

[۱] کلیات مصحفی، دیوان ششم، مصحفی، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، ص ۲۸۔۲۹ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۲] ایضاً

[۳] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۷، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۰ء

[۴] جائزہ مخطوطات اردو (جلد اول) مشفق خواجہ، ۶۰۷۔۶۰۶، مرکزی اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۹ء

[۵] اس کی عبارت یہ ہے: ''درایں ایام فرخندہ انجام کہ از ہجرتِ مقدسہ نبویہ یک ہزار و دو صد و سی و دو سال (۱۲۳۲ھ) گذشتہ و بیک سبک تگ عمرم از منزلِ زندگانی بتائے بستی سی و پنج (۳۵) مرحلہ در نوشتہ است''۔ ''کلیات عیشی کا تعارف'' از ڈاکٹر حیدری کاشمیری، ص ۱۶۶، مجلس ''دانش'' اسلام آباد، شمارہ نمبر ۱۳، بہار ۱۳۶۷ھ

[۶] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۲۱۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۷] خوش معرکۂ زیبا، محولہ بالا، ص ۳۲۶

[۸] تذکرہ طبقات سخن، غلام محی الدین عشق و مبتلا میرٹھی۔ ص ۲۱۲، نسخہ برلن، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی، کراچی

[۹] کلیاتِ عیشی کا تعارف، محولہ بالا، ص ۱۷۲۔۱۸۰

[۱۰] ایضاً، ص ۱۸۰

[۱۱] دیوانِ اردو از عیشی، قلمی، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔ اس کی نقل کے لیے میں مشفق خواجہ صاحب کا شکر گزار ہوں۔

[۱۲] سرو چراغاں، عیشی (قلمی) مخطوطہ مملوکہ قاضی محمد شمیم، کراچی۔ میں اس قلمی نسخے سے استفادہ کیا ہے۔

[۱۳] عمدۂ منتخبہ، سرور، ص ۴۴۳، دہلی یونیورسٹی دہلی ۱۹۶۱ء

[۱۴] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۲۱۴

[۱۵] گلشن بے خار، شیفتہ، ص ۳۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۳ء

[۱۶] گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۲۲۷، انجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۶۷ء

[۱۷] جلوۂ خضر جلد دوم، صفیر بلگرامی، ص ۱۳۵، مطبع نور الانوار، آرہ، بہار ۱۸۸۵ء

[۱۸] (الف) مثنوی جگر سوز، عیشی، مطبع محمدی کانپور، سن ندارد۔ (ب) جگر سوز، عیشی، مطبع، مصطفائی شاہجہاں آباد ۱۲۴۸ھ بحوالہ ''اردو مثنوی شمالی ہند میں'' از ڈاکٹر گیان چند، ص ۲۲۷، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۹ء

[۱۹] اردوئے معلیٰ، ایڈیٹر حسرت موہانی، ص ۲۹، شمارہ بابت دسمبر ۱۹۰۶ء

[۲۰] سرِّ دلبراں، شاہ سید محمد ذوقی، ص ۲۵۷۔۲۶۰، کراچی ۱۴۰۰ھ

تبدیلی کا عمل و آغاز　　دوسرا باب

رائے جسونت سنگھ پروانہ: حالات و شاعری

اس دور کے چند معروف شاعروں میں پروانہ خاص اہمیت کے مالک ہیں۔ رائے جسونت سنگھ پروانہ (۱۱۷۲ھ۔۱۲۳۴ھ/ ۹۔۱۷۵۸ء۔ ۹۔۱۸۱۸ء) نواب شجاع الدولہ کے مدار المہام راجا بینی بہادر (متوفی ۱۲۱۰ھ ۶۔۱۷۹۵ء)[۱] کے بیٹے تھے جو عرف عام میں ''کاکا جی'' کہلاتے تھے۔ پروانہ اودھ کے شہر فیض آباد یا لکھنؤ میں پیدا ہوئے لیکن کب پیدا ہوئے یہ پتا نہیں چلتا۔ مصحفی نے اپنے فارسی گو شعرا کے تذکرے ''عقد ثریا'' میں پروانہ کا ترجمہ شامل کیا ہے۔ ''عقد ثریا'' ۱۱۹۹ھ میں مکمل ہوا۔ ۱۱۹۸ھ میں مصحفی دہلی سے لکھنؤ آ گئے۔ اس زمانے میں مرزا محمد حسن قتیل دہلی میں نواب ذوالفقار الدولہ بہادر کے لشکر میں ملازم تھے اور مصحفی کے مشاعروں میں بھی شریک ہوتے تھے۔ یہیں دہلی میں مصحفی نے قتیل کی ''بیاض'' سے استفادہ کیا اور پروانہ کا ترجمہ شامل کیا اور لکھا کہ ''در دیوانِ فارسیش قریب دو ہزار بیت بر ''بیاض'' دیدہ شد.....''[۲] قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ ترجمہ قیام دہلی کے زمانے میں زیادہ سے زیادہ ۱۱۹۷ھ میں لکھا گیا ہوگا۔ جیسا کہ ''ترجمہ'' سے معلوم ہوتا ہے اس وقت پروانہ جوان تھے۔ اگر اس وقت پروانہ کی عمر ۲۵ سال قیاس کر لی جائے تو اس حساب سے پروانہ کا سال پیدائش ۱۱۹۷ھ نفی ۲۵ = ۱۱۷۲ھ متعین ہوتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''۱۱۷۰ھ کے لگ بھگ پیدا ہوئے ہوں گے''[۳] مشفق خواجہ نے ''سالِ ولادت'' ۱۱۷۴ھ کے قریب''[۴] متعین کیا ہے۔

پروانہ کی تعلیم اچھی ہوئی تھی۔ کم عمری ہی میں کتبِ فارسی کی تحصیل کر لی تھی اور اساتذہ کے دواوین اور تذکروں کا مطالعہ کر کے شعر گوئی کی قدرت بھی حاصل کر لی تھی۔ تعلیم میں وہ اپنے ہم عمروں اور ہم جولیوں سے سبقت لے گئے۔ دوسرے انھیں فنونِ غریبہ مثلاً طب، رمل، سیر کتب تواریخ سے بھی دلچسپی تھی۔ خط شکستہ و خط شفیعا سے بھی رغبت رکھتے تھے[۵] فارسی کے علاوہ عربی سے بھی واقفیت رکھتے تھے۔ ان کے کلام اور خصوصاً قصائد میں عربی آیات کے حوالوں سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ اس زمانے میں مرزا فاخر مکین (م ۱۲۲۱ھ/ ۱۸۰۶ء) کے شاگرد راجہ سرب سنگھ دیوانہ (م ۱۲۰۳ھ/ ۱۷۸۹ء)[۶] کی فارسی شاعری کی ایک عالم میں دھوم تھی۔ جسونت سنگھ پروانہ نے ان سے تلمذ حاصل کیا اور اپنی فطری صلاحیت اور استاد کی نظر سے نوجوانی ہی میں ایسے قابلِ ذکر شاعر بن گئے کہ خود قتیل نے پروانہ کا کلام اور حالات ''عقد ثریا'' کے لیے مصحفی کو فراہم کیے۔ پروانہ کا فارسی دیوان، اب ناپید ہے لیکن ان کا اردو دیوان موجود اور غیر مطبوعہ ہے[۷] ۱۲۳۴ھ/ ۱۹۔۱۸۱۸ء میں وفات پائی۔ ناسخ نے قطعہ تاریخ وفات لکھا[۸]:

از مردن پروانہ جاں سوختہ　　شمع بزم اہلِ سخن ہائے بمرد
تاریخ چنیں رقم نمودم ناسخ　　''پروانہ بمرد و شمع ہم وائے بمرد'' ۱۲۳۴ھ

مصحفی نے ''عقد ثریا'' میں جب پروانہ کا ترجمہ لکھا تو اسی زمانے میں وہ اردو میں بھی شاعری کرنے لگے

تھے لیکن کسی کی شاگردی اختیار نہیں کی تھی[۹] یہ ۱۱۹۷ھ ہوسکتا ہے۔ ۱۱۹۸ھ میں جب مصحفی لکھنو آئے تو پروانہ ان سے ''بسیار گرمی وتپاک'' سے ملے۔ مصحفی کے زیر اثر فارسی گوئی سے ان کی دلچسپی کم اور اردو شاعری سے زیادہ ہوتی گئی۔ ۱۲۰۹ھ میں جب مصحفی نے پروانہ کا ترجمہ ''تذکرۂ ہندی'' میں لکھا تو پروانہ کو اردو میں شعر کہتے بارہ سال ہو چکے تھے جس کی تصدیق مصحفی کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ ''تا الی الیوم کہ عرصہ دوازدہ سال شدہ باشد مشق او بسیار رسا وپختہ گردید'' [۱۰] اس طرح پروانہ کی اردو گوئی کی مدت ۱۱۹۷ھ سے وفات ۱۲۳۴ھ تک تقریباً ۳۷ سال ہوتی ہے۔ پروا نہ سودا، میر، میر حسن، اور بقا سے متاثر تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''در گفتنِ قصیدہ وغزل طورِ مرزا رفیع سودا مسلم می دارد...... وپیش از آمدن فقیر کہ ہنوز آغازِ شوق او بود اعتقاد بہم رسانیدہ مثل میر تقی ومیر حسن ومیاں بقااللہ وغیرہ داشت۔ اکنوں از تہ دل بفقیر رجوع کلی دارد'' [۱۱] ''دیوانِ پروانہ'' میں کئی شعروں میں سودا، میر حسن، میر تقی، بقا وغیرہ کا ذکر ہے۔ سودا کو وہ ''خلاقِ معانی'' اور ''جدا انداز'' کہتے ہیں:

حضرت سودا سا خلاقِ معانی کون ہے ۔۔۔ گفتگو کا اس کی سب سے اک جدا انداز تھا
رونقِ بزم سخن بس اس کے ہی دم تک رہی ۔۔۔ طوطی ہندوستاں یا بلبلِ شیراز تھا

ایک شعر میں مثنوی سحر البیان کے حوالے سے میر حسن کا ذکر کیا ہے:

ہوا جو یار وہ بدر منیر پروانہ ۔۔۔ تو شاعری میں نظیرِ منیر ہم بھی ہیں

ایک شعر میں میر کا ذکر اس طرح کیا ہے:

میر کے ہر بیتِ شیریں نے جو یہاں پایا رواج ۔۔۔ لکھنؤ میں اکبر آبادی جمالی آ گئی

ایک مقطع میں بقا کا مطلع اُن کو یاد آتا ہے:

مقطعِ شعر میں یاد آتا بقا کا مطلع ۔۔۔ حالِ پروانہ بہت برہم و درہم دیکھا

ایک غزل کے قطعہ میں رائے سرب سنگھ دیوانہ سے اپنی شاگردی کا ذکر کرتے ہوئے ان کی استادی وشاعری کا اعتراف کیا ہے:

خدمتِ دیوانہ سے فیضِ سخن حاصل ہوا ۔۔۔ اس سے سب سیکھی ہے میں اس فن کامل کی طرح
اس فغانی رتبہ کے دیواں جو دیکھے فارسی ۔۔۔ ہے سخن پروردہ اس کا شعر مقبل کی طرح
ریختہ گوئی میں بھی پروانہ وہ استاد تھا ۔۔۔ جس کا یہ مطلع روشن شمعِ محفل کی طرح
دل سدا تڑپے ہے میرا مرغ بسمل کی طرح ۔۔۔ یا کہ سیکھی مرغِ بسمل نے مرے دل کی طرح

اسے اتفاق کہیے کہ ایک شعر میں بھی کہیں مصحفی کا ذکر نہیں آیا لیکن جن الفاظ میں مصحفی نے ''تذکرۂ ہندی'' (۱۲۰۹ھ) میں پروانہ کا ذکر کیا ہے کہ ''اکنوں از تہ دل بفقیر رجوع کلی دارد''۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ ان سب شعرا کے اثرات کے باوجود وہ کم از کم ۱۲۰۹ھ سے پوری طرح مصحفی (م ۱۲۴۰ھ) سے رجوع کر چکے تھے جس کا ذکر شاہ کمال نے بھی، جو پروانہ سے بھی ربط واتحاد رکھتے تھے، ان الفاظ میں کیا ہے کہ ''مشقِ سخن از میاں مصحفی صاحب دارد''۔[۱۲] مصحفی نے تذکرہ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں جب پروانہ کو اپنا شاگرد لکھا تو اس کے پچیس سال بعد تک پروانہ (م ۱۲۳۴ھ) زندہ رہے اور خود انھوں نے یا کسی اور معاصر تذکرہ نگار نے اس کی تردید نہیں کی۔ ریختہ گوئی میں بلاشبہ پروانہ مصحفی کے شاگرد تھے۔

تذکرہ ہندی، عیار الشعرا اور دوسرے تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ پروانہ خوش خلق، نیک طینت، نیک نہاد، نیکوذات، عمدہ وضع، نیک معاش، پرتپاک و ملنسار انسان تھے۔ خاندانی وقار و وجاہت انھیں ورثے میں ملے تھے۔ لکھنؤ میں رہتے تھے اور وہاں کے سب شعرا اور اہلِ دولت سے ان کے مراسم تھے اور مشاعروں میں بھی شریک ہوتے تھے[۱۳]

پروانہ کی تصانیف میں ''دیوانِ فارسی'' اور ''اردو دیوان'' کے علاوہ منظوم داستان ''حملہ حیدری'' بھی شامل ہے۔ حملۂ حیدری کے بارے میں یکتا نے دستور الفصاحت میں لکھا ہے کہ ''روزے دو داستان ازاں پیش راقم ہم خواندہ'' [۱۳ الف]۔ دیوان فارسی اور حملۂ حیدری ناپید ہیں اور ان کا کلیات اردو تاحال غیر مطبوعہ ہے۔ اس کا ایک نسخہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں ہے اور ایک نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں ہے[۱۴] ''کلیات پروانہ'' دس قصائد، ۳۲۱ غزلیات، ۳ قطعاتِ تاریخ، ۳۱ رباعیات اور دو ہجویات پر مشتمل ہے[۱۵]

قطعاتِ تاریخ میں ایک پروانہ کے والد کا قطعۂ وفات ہے جس سے ۱۲۱۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ایک ان کے بیٹے کی وفات پر ہے جس کے آخری مصرع: کس نے میرا دیا ''چراغ بجھائے'' کے آخری دو لفظوں سے ۱۲۲۵ھ برآمد ہوتا ہے اور پانچ شعروں کے ایک قطعہ تاریخ کے دو مصرعوں سے الگ الگ قلندر بخش جرأت کا سالِ وفات ۱۲۲۴ھ نکلتا ہے۔

پروانہ کے اصل جوہر قصیدہ اور غزل میں کھلتے ہیں اور یہی وہ میدان ہے جہاں ان کی تاریخی اہمیت قائم ہوتی ہے۔ پروانہ نے اردو میں دس قصیدے لکھے جن میں سے تین حضرت علی کی منقبت میں، ایک امام مہدی کی مدح میں، ایک میں حضرت علی کی منقبت کے بعد شاہ مستان درویش کی مدح کی ہے۔ ایک قصیدہ نواب عماد الملک غازی الدین خاں بہادر فیروز جنگ کی مدح میں ہے۔ دو بہاریہ قصائد مسند نشینی کے موقع پر لکھے گئے ہیں۔ جن میں سے ایک میں غازی الدین حیدر کا ذکر آتا ہے۔ ایک قصیدہ ''در طلوع نجوم'' ہے جو ضیغم جنگ کی مدح میں لکھا گیا ہے ایک اور قصیدے میں کسی امیر کی مدح کی گئی ہے۔

پروانہ کے قصیدوں کی بنیادی خصوصیت ''گہری سنجیدگی'' ہے۔ ان قصیدوں میں پروانہ نے قصیدہ کی روایت کو پورے التزام و اہتمام کے ساتھ، نبھانے کی کوشش کی ہے۔ ان قصائد میں ہیئت کا توازن بھی ہے اور ایسا اعتدال بھی کہ مبالغے کے باوجود ممدوح کی مدح فطری معلوم ہوتی ہے۔ ان قصیدوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ صنف قصیدہ سے پروانہ کو گہری مناسبت تھی۔ ان قصائد کو اس دور میں یا میر و سودا کے دور میں یا خود پروانہ کے بعد کے دور میں رکھ کر دیکھیے تو ان میں ایسی فنی پختگی اور شاعرانہ حسن نظر آئے گا کہ پروانہ ایک ممتاز قصیدہ گو کے درجے پر فائز ہو جاتے ہیں۔ یہ قصیدے غیر مطبوعہ ہونے کے باعث اب تک اہلِ نظر کی نظروں سے اوجھل رہے اور ان کی فنی و شعری اہمیت سامنے نہ آسکی۔ قصیدہ لکھتے وقت پروانہ ان تمام خصوصیات کو شعوری طور پر شروع سے آخر تک نبھاتے ہیں جن کا انھوں نے اپنے قصیدے میں التزام کیا ہے۔ مثلاً حضرت علی کی منقبت میں لکھا ہوا قصیدہ جسے انھوں نے کان گل سے موسوم کیا ہے، بہاریہ قصیدہ ہے۔ اس کے ہر شعر میں شروع سے آخر تک موضوع، اشارات و کنایات، الفاظ و محاورات کسی نہ کسی پہلو سے ''بہار'' کا اظہار کرتے ہیں۔ اسی طرح قصیدہ ''در امام مہدی علیہ السلام'' میں ''صنوبر۔ تر۔ گوہر'' قافیے ہیں اور ''ہے برابر'' ردیف ہے۔ اس میں تواتر کے ساتھ دو چیزوں کو ہم رشتہ کر کے مربوط کیا گیا ہے اور اس

التزام سے قصیدے میں شاعرانہ وفنی حسن پیدا کیا ہے۔ قصیدے کے لیے جس فطری صلاحیت، جس علم جس کاوش اور جس قادرالکلامی کی ضرورت ہے وہ پروانہ میں موجود ہے۔

قصیدہ کا آغاز، جسے اصلاح میں مطلع یا تشبیب کہتے ہیں، بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ قصیدہ گو کے لیے ضروری ہے کہ وہ قصیدے کو اس طرح شروع کرے کہ صاحب دربار اور اہلِ دربار سب متوجہ ہو جائیں۔ تشبیب میں بے ساختگی ہو، شاعرانہ حسن ہو اور ساتھ ساتھ وہ کشش بھی کہ سننے والا یہ سوچنے لگے کہ دیکھیں اب شاعر آگے کیا کہتا ہے۔ اس میں سودا کو کمال حاصل ہے۔ پروانہ سودا کی پیروی کرتے ہیں۔ دو قصیدوں میں سراپا کے بیان سے حسن و عشق کے تصور کو ابھارا ہے۔ ایک قصیدے میں ''زر و آہن'' کے مکالمے سے آغاز کیا ہے۔ ایک میں ''طلوعِ نجوم'' کو موضوعِ سخن بنا کر تشبیب لکھی ہے۔ ایک قصیدے کی تشبیب میں ''پیرِ خرد'' کو مخاطب کیا ہے۔ ان کے علاوہ زیادہ تر قصیدوں کی تشبیب بہاریہ ہے۔

''تشبیب'' سے پروانہ ایک فضا تیار کرتے ہیں اور گہرے رنگوں سے مطلوبہ کیفیت کو اس طور پر ابھارتے ہیں کہ وہ سننے یا پڑھنے والے کے ذہن کا حصہ بن جاتی ہے۔ اس سے حیرت یا استعجاب میں ڈالنے والی صورت تو پیدا نہیں ہوتی لیکن فنی اعتبار سے اپنے بیانیہ انداز میں گہرے رنگوں کے استعمال سے پروانہ وہ خصوصیت ضرور پیدا کر دیتے ہیں کہ سامع یا قاری اس کیفیت میں محو ہو جائے۔ اسی سے ''گریز'' کا مرحلہ آتا ہے۔ تشبیب کے بیان سے فنکارانہ ہنرمندی کے ساتھ، وہ حسن سلیقہ سے اس طرح ''گریز'' کی طرف آتے ہیں کہ ''تشبیب''، ''خود گریز'' کا حصہ بن جاتی ہے اور اسی سے ''مدح'' کی شاخیں پھوٹنے لگتی ہیں۔ گریز کے عمل میں کبھی وہ ''پیرِ خرد'' سے مخاطب ہوتے ہیں اور کبھی ''پیرِ عقل'' سے اور کبھی، جیسا کہ ''قصیدہ در طلوعِ نجوم'' میں کیا ہے وہ نجوم و فلکیات کی اصطلاحوں میں بات کرتے کرتے بڑی برجستگی کے ساتھ گریز کی طرف آ جاتے ہیں۔ ''قصیدہ در منقبت حضرت علیؓ'' میں، جس میں زر و آہن کے درمیان مکالمے سے تشبیب اٹھائی ہے، جیسے ہی یہ مکالمہ ختم ہوتا ہے اور ''آہن'' حضرت علیؓ کی ''ذوالفقار'' کا نام لیتا ہے اور کہتا ہے:

آہن سے ذوالفقار بنی ہے امام کی	اس سے زیادہ اور شرف کیا کروں بیاں

اس کے فوراً بعد یہ شعر آتے ہیں اور یہی ''گریز'' کا کام کر کے شاعر کو مدح کی طرف لے جاتا ہے:

جب ختم اس نے کی یہ حکایت بہ آب و تاب	اسم امام سن میں ہوا جی میں شادماں
مضمون غور کرنے لگا مدح کے لیے	مطلع یہ آیا وو ہیں مرے دل سے تازباں
یہ کچھ گدا کا ہے در حیدر پہ عظم وشاں	ہیں در پہ اس گدا کے شہاں سر بر آستاں
اک نور سے نبی و علی آفریدہ ہیں	جس دم کہ کچھ نہ آدم و حوا کا تھا نشاں

''تشبیب'' کی طرح ''گریز'' میں بھی پروانہ کے ہاں ایک فنی سلیقہ نظر آتا ہے اور پھر ''مدح'' آتی ہے جس میں وہ قصیدے کی روایت کے عین مطابق ممدوح کے عدل، اس کی ذاتی صفات، گھوڑے، ہاتھی، تلوار وغیرہ کی شاعرانہ انداز میں، مدح کرتے ہیں اور اس طور پر کرتے ہیں کہ ممدوح کی شخصیت کا جلال و جمال دونوں سامنے آ جاتے ہیں اور ممدوح کی ایک ایسی دلآویز تصویر ابھرتی ہے کہ جس سے محبت کرنے کو جی چاہنے لگتا ہے۔ پروانہ کے قصیدوں کا یہ فنی اثر قاری یا سامع کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ حضرت علیؓ کی مدح کرتے ہوئے جہاں وہ ان کی تلوار ان کے گھوڑے اور

دوسری چیزوں کی مدح کرتے ہیں وہاں ان کی عظمت شان دار رنگوں کے ساتھ، ابھر کر سامنے آجاتی ہے:

پاؤں گر اس پہ دھرے فیضِ قدم سے تیرے ہووے ذی الروح عجب کیا ہے جو سنگ مرمر

سیر دریا کے لیے نوح ہے تیرا ملاح خضر کو پوچھو تو پیکوں میں رہا ہے نوکر

اور صالح تو شتر باں، ہے ترے ناقے کا یوسفِ مصر نے باندھی ہے غلامی میں کمر

مدح کے بعد قصیدہ عرضِ مدعا و دعا پر ختم ہوجاتا ہے۔ پروانہ عام طور پر مدح کرتے کرتے اس طرح کا شعر لاتے ہیں جو ایک طرح سے مدح سے دعا کی طرف گریز کا کام کرتا ہے:

پروانہ شمع وار سکوت اختیار کر لازم ہے تجھ کو طولِ سخن سے اب اجتناب

یا

پروانہ کر اب مدح کا اتمام دعا پر روشن رہے اس خانہ میں یہ شمع شبستاں

اور پھر دعا پر قصیدہ اختتام کو پہنچتا ہے۔

پروانہ کے قصیدے، قصیدے کی روایت وہیئت کے مطابق ہیں۔ وہ اپنے قصیدے کے مختلف حصوں میں توازن قائم رکھتے ہیں۔ دس قصائد میں سے آٹھ قصیدے غیر مردف ہیں اور دو مردف ہیں۔ پروانہ کا فنی سلیقہ، زبان وبیان پر قدرت، شاعرانہ صلاحیت، فصاحت وبلاغت، تشبیہ وحسن بیان، حسنِ تعلیل ورعایتِ لفظی اور دوسرے صنائع بدائع کا استعمال وہ خصوصیات ہیں کہ اس دور میں قصیدہ گو کی حیثیت سے پروانہ کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ انھوں نے سودا وانشا کی طرح قصیدے کی روایت کو آگے تو نہیں بڑھایا لیکن قصیدے کو شعور کے ساتھ، اس خوبی سے نبھایا ہے کہ ان کے قصائد معیاری قصائد بن گئے ہیں۔ مضمون آفرینی پروانہ کے قصائد کا خاص وصف ہے۔ بلند آہنگی، شکوہِ الفاظ اور ان سے پیدا ہونے والا وہ لہجہ تو پروانہ کے قصائد میں نہیں ہے جو ہمیں سودا یا انشا کے ہاں ملتا ہے لیکن وہ یکساں، ہموار معتدل لہجہ ضرور موجود ہے جو مصحفی کے قصائد کی خصوصیت ہے۔ پروانہ کی زبان میں وہ جدید روپ نمایاں ہوتا ہے جو لکھنؤ کی زبان کی خصوصیت ہے جہاں قدیم الفاظ متروک کر دیے گئے تھے اور زبان نے ایک نئے نکھار کے ساتھ اپنا جدید، روپ سنوارا تھا۔ بحیثیت مجموعی پروانہ روایتِ قصیدہ کی تکرار کے ایک کامیاب قصیدہ گو ہیں اور اس روایت میں ان کی تاریخی اہمیت ہے۔

''غزل'' بھی پروانہ کی محبوب صنفِ سخن ہے۔ قصیدہ کی طرح ان کی غزل میں بھی گہری سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس دور میں جب جرأت کی معاملہ بندی اور انشا کی تمسخر وظرافت والی شاعری پر سارا معاشرہ لہلوٹ تھا، پروانہ ایسی سنجیدہ شاعری کرتے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ لکھنو کے نہیں بلکہ دہلی کے شاعر ہیں۔ ان کا طرزِ سخن سودا سے متاثر ہے اور ان کی شاعری ثناءاللہ فراق کی طرح سنجیدہ ہے۔

اس دور میں غزل کی روایت کے دو بڑے دھارے تھے۔ ایک میر کی شاعری کا دھارا اور دوسرا سودا کی شاعری کا دھارا۔ میر کی شاعری اپنی گہری داخلیت اور طلسماتی لہجے کی وجہ سے ناقابلِ تقلید شاعری ہے لیکن سودا کی شاعری اپنی خارجیت کی وجہ سے قابلِ تقلید ہے۔ اسی لیے آنے والی نسلوں نے میر کی پیروی کی کوشش ضرور کی لیکن آخر کار طرزِ سودا کا اختیار کیا۔ سودا کی یہ خارجیت، لفظوں کے موزوں استعمال، مخصوص لہجے، تخیلی قوت اور مضمون آفرینی سے بنی تھی۔ پروانہ ذہنی طور پر سودا سے قریب تر ہیں اور وہ اسی خارجیت کو اپنا کر اپنی غزل کا رنگ بناتے ہیں۔ پروانہ کی

غزل کے مزاج میں دو عناصر کام کرتے ہیں۔ ایک خارجیت اور دوسرے فارسی شاعری کی روایت سے گہری وابستگی۔ خارجیت نے مضمون آفرینی کا رجحان پیدا کیا اور فارسی روایت نے شاعرانہ علامات و کنایات، لفظوں کے استعمال اور حسنِ بیان کا سلیقہ پیدا کیا۔ پروانہ کی غزل کا رنگ اسی امتزاج سے بنتا ہے اور اسی لیے وہ اس دور میں دہلوی روایت کے شاعر نظر آتے ہیں۔ یہی وہ رنگ تھا جسے پروانہ نے مصحفی میں دیکھا اور ان سے رجوع کر لیا۔ اگر مصحفی کی غزل سے اس رنگ و طرز کو، جو انھوں نے دربار سرکار سے وابستگی اور مشاعروں میں مقبولیت حاصل اور برقرار رکھنے کے لیے اختیار کیا، الگ کر دیا جائے تو باقی شاعری میں پروانہ کا رنگ مصحفی سے قریب تر آ جاتا ہے۔ پروانہ کی زبان پر وہ اثرات موجود ہیں جو مصحفی، فراق، محبت کے ہاں ملتے ہیں مثلاً تک۔ نت۔ کبھو۔ وو ہیں۔ بھر نظر۔ کا ہیکو وغیرہ لیکن یہ اثرات اتنے کم ہیں کہ پروانہ کی زبان بحیثیت مجموعی جدید زبان ہے۔

فارسی شاعری کی روایت سے جہاں وہ مخصوص علامات، تلمیحات، کنایات مثلاً مجنوں، صحرا، شمع پروانہ، زنجیر، زلف، پیمانہ، جام، گردش، ساقی، گل وبلبل، باغباں، آشیاں، برق، نامہ، کبوتر، قاصد، آئینہ، حیراں، خدنگ، تیر، ناوک، سینہ، فرعون، کنعان، یوسف مصر، موسیٰ، عصا، خضر، عیسیٰ، ید بیضا، شیریں، سکندر و دارا، قاضی، مفتی، زاہد، شیخ، ناصح، دیر و حرم، کعبہ بت خانہ، سرو شمشاد، جام جمشید، قفس، بہار، گل و گلزار وغیرہ اپنی شاعری میں لاتے ہیں وہاں خارجیت کے زیر اثر مضمون آفرینی ان کی شاعری کا بنیادی رجحان بن جاتا ہے۔ پروانہ کی اردو شاعری فارسی شاعری سے اکتساب کرتی ہے اور اسی لیے مصحفی نے کہا تھا کہ ''بقوتِ فارسی ریختہ را بخوبی سرانجام می رساند'' [۱۶] پروانہ کی نوعیتِ شاعری کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھتے چلیے:

کیا کیجیے ہمدم کہ اسے دیکھ کے ہم تو ہر چند سنبھالے رہے پر دل کو غش آیا
نقشِ قدم کی طرح سے پامال جو کیا سر پر ہمارے اس کا یہ احسان رہ گیا
اس بت کا دیکھ مصحف خط دل ہوا ہے محو کافر تو ہو چکے تھے پہ ایمان رہ گیا
سنتا تھا سرگذشت مری شب وہ اس لیے یعنی کے بہر خواب فسانا ضرور تھا
کعبہ کی راہ طے کی تب بت کدہ کو پہنچا اللہ رے ارادہ کتنا میں دور آیا
پروانہ آگے تھا دل سوزاں چراغ دیر آخر کو رفتہ رفتہ یہ شمع حرم ہوا
پروانہ چلو سیر کریں ملک عدم کی ہستی کا کوئی شہر تو معمور نہ دیکھا
وہ بال کھولے اس لیے کل بام پر گیا یعنی سحر کا آنا مرا شام پہ گیا
جان یوں عشق بتاں میں ہے بدن سے باہر کوئی غربت زدہ ہو جیسے وطن سے باہر
یوں آگ لگا دی جگر کو میں اس دل کے داغ سے کرتے ہیں جیوں چراغ کو روشن چراغ سے
انصاف تو ہی کر کہ نہ غارت ہو کس طرح فوجِ مژہ جو دل کے نگر سے لگی رہے
کیا فائدہ ہے پوچھنے سے تجھ کو اے مسیح بیمارِ عشق ہوں مجھے آزار ہے سو ہے
جو کوئی کہے وامق و فرہاد کا قصہ ٹک سن تو اسے، ہے وہ کہانی مرے دل کی

ان اشعار میں آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ پروانہ نے فارسی روایتِ شاعری کے رموز و کنایات اور علامات و تلمیحات کو اس طور پر استعمال کیا ہے کہ مضمون و معنی کی گہرائی پیدا ہو گئی ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ جذبہ

واحساس شعر کے طرز ولہجہ پر حادی نہیں ہے۔ یہی وہ خارجیت ہے جو سودا کی شاعری کی خصوصیت ہے اور یہی خصوصیت سودا سے پروانہ کی غزل میں آئی ہے۔ وہ اپنی شاعری میں جذبہ واحساس کی تصویریں نہیں اتارتے بلکہ خیال ومعنی سے اپنی بات، اپنا مشاہدہ بیان کرتے ہیں۔ جب مضمون آفرینی کی یہ لے بڑھتی ہے تو وہ صورت پیدا ہوتی ہے جس سے شیخ امام بخش ناسخ کا رنگِ سخن بنتا ہے اور جو جدید تحریک بن کر جلد ہی ساری تخلیقی فضا پر چھا جاتا ہے۔ اس جدید تحریک کے اثرات، اعتدال کے ساتھ، پروانہ کے ہاں بھی ابھرتے اور نمایاں ہوتے ہیں۔ اور یہ صورت بنتی ہے:

تو نہ آیا رات کو آہن دلی اپنی سے حیف　　صبح تک ہے قفلِ مژگاں چشم کا در باز تھا

ہوا خدا کیوں کر نہ عاشق اس کے روئے خوب کا　　ہے انا ملح کلام پاک جس محبوب کا

جو کرے چاہ عزیز دل وہ زنداں میں نہیں　　مرتبہ ہے عشق میں یوسف کو یہاں یعقوب کا

فزوں ہو سوزِ دل سے گریہ اور گریہ سے سوزِ دل　　کرے ہے کام آتش آب کا اور آب آتش کا

جائے بلبل زاغ لیتے ہیں زرگل باغ سے　　لائق منصب نہ تھے جو سو ہزاری ہو گئے

زبس گردونِ دوں سفلہ نوازی پر رہا مائل　　رذالے سب جگہ نواب اور خاں ہو کے مل بیٹھے

بچے کب طائر مضموں، مرے شاہین خامہ سے　　یہ گو پروانہ مشکل چنگل باز وکبوتر سے

خارجیت کے ساتھ مضمون آفرینی کی وہ روایت جب سودا سے چل کر اگلی نسل تک آئی تو اس کی ایک شکل تو وہ بنی جس کا اظہار جرأت وانشا کے ہاں ہوا۔ دوسری صورت وہ بنی جس کا اظہار پروانہ کے ہاں ان اشعار میں ہوتا ہے جو ہم نے اوپر درج کیے ہیں اور یہی وہ صورت ہے جو ناسخ کی غزل میں اپنے عروج کو پہنچتی ہے۔ اس دور میں ناسخ کی روایت شاعری کا ایک ماخذ پروانہ کی غزل بھی ہے۔ ایک دور کا بڑا شاعر اپنے دور کی ان ساری آوازوں کا رس چوس لیتا ہے جو مزاج کے اعتبار سے اس سے قریب تر ہوتے ہیں۔ پروانہ روایت سودا کے شاعر تھے۔ خارجیت ومضمون آفرینی، فارسیت کے ساتھ، ان کا رنگِ سخن تھا۔ ناسخ بھی اسی روایت کے شاعر تھے اور پروانہ نے اس روایت کو جہاں تک آگے بڑھایا تھا، ناسخ نے اسے جذب کر کے اتنا آگے بڑھایا کہ یہ رنگ ان ہی سے مخصوص ہو گیا۔ اس انفرادیت کے سہارے ناسخ کی شمع تو جلتی رہی اور وہ زمانے کو یاد بھی رہے لیکن خود پروانہ شمع پر نثار ہو گئے اور زمانہ انھیں بھول گیا۔ یہ عمل تاریخ میں اسی طرح ہوتا آیا ہے اور یوں ہی ہوتا رہے گا۔ استاد جعفر علی حسرت کے رنگِ سخن کو شاگرد قلندر بخش جرأت نے اپنا کر اور اس کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر اتنا بڑھایا کہ یہ رنگِ سخن ان کا امتیازی وصف بن گیا۔ جعفر علی حسرت کو لوگ بھول گئے اور جرأت یاد رہ گئے۔

پروانہ نے نئے مضمون آفرینی میں اعتدال کو باقی رکھا تھا اور اسی اعتدال کی وجہ سے ان کی شاعری آج بھی دلچسپ ہے جب کہ ناسخ کی شاعری اپنا وقت پورا کر کے بے لطف ہو گئی ہے۔ پروانہ کے یہ چند شعر اور دیکھیے جہاں خارجیت کا تخلیقی عمل مضمون آفرینی کی صورت میں نکھر کر سامنے آیا ہے۔ یہ وہ اشعار ہیں جن میں فارسی روایت شاعری (فارسیت)، مضمون آفرینی اور شاعرانہ تجربے کے ساتھ گھل مل کر ایک اکائی بن گئے ہیں اور یہی وہ رنگِ سخن ہے جو تخلیقی اعتدال سے پیدا ہوا ہے اور نرم لہجے اور دھیمی آواز میں تبدیل ہو گیا ہے۔ یہ رنگ مصحفی کے رنگِ سخن سے بھی اسی اعتدال کی وجہ سے قریب ہے اور یہ وہ فطری لہجہ وآہنگ ہے جو آج تک اردو غزل کا زندہ لہجہ اور زندہ طرز ہیں:

نامہ بر بابت ہمدم بے حواس وبے خود ہے　　پھر خبر کہے کس سے خود وہ بے خبر آیا

جوں غنچۂ فسردہ گلستانِ دہر میں
بس اپنے دل کا دل ہی میں ارمان رہ گیا

ہجر میں دستِ دعا کے مژہ رہتا ہے بلند
کہ الٰہی تو اب اس اشک کو دریا دکھلا

شبِ وصل کا لطف کیا میں کہوں
نظر آئے وہ اک طلسمات رات

تارے میں گنا کروں کہاں تک
یارب شبِ ہجر کو سحر کر

زندگی ہے وصالِ یار کا نام
مرگ ہے اس کے انتظار کا نام

کچھ نہ تکلیف تو کر اے نفسِ سرد کہ میں
جوں چراغ سحری آپ بجھا جاتا ہوں

چمن میں اب کے یہ کیسی ہوا چلی یارب
ہر ایک گل کی بہاران دنوں خزاں پر ہے

کر کے وعدہ وہ نہ آیا اے دل
آج کا دن بھی گیا، رات ہوئی

سفر کا نام سنا جب سے جی بھر آیا ہے
گیا وہ گو نہیں آنسو رواں ابھی سے ہے

اب تو تو مجھ سے ہاتھ اٹھا اے جنوں کہ یہاں
ہیں ایک دو ہی تارِ گریباں لگے ہوئے

جب میں پوچھوں کہ وہ کس کام میں ہے
غیر کہتا ہے کہ آرام میں ہے

شاید بکھر گئی تھی ترے منھ پہ زلف رات
بو اور ہی کچھ آج نسیم سحر میں ہے

واقف میں نہیں ہمدم کیا نام ہے غم اس کا
تیزاب سا اس دل کو ھائے کوئی جاتا ہے

پروانہ کے ہاں سنگلاخ زمینوں میں بھی متعدد غزلیں ملتی ہیں لیکن زیادہ تر یہ زمینیں شعر کے ساتھ ایک جان ہو جاتی ہیں اور لکھنوی شعرا کے برخلاف غزل میں زمین سر نہیں اٹھاتی۔ یہ بھی دہلوی شعرا کی خصوصیت رہی ہے جس میں کچھ عرصے بعد لکھنؤ کے زیر اثر تبدیلی آ جاتی ہے۔ پروانہ اکثر غزلوں میں قطعہ بند شعر لاتے ہیں۔ کبھی ایک ہی غزل میں دو دو قطعے آ جاتے ہیں اور پانچ پانچ اشعار پر مشتمل ہوتے ہیں۔ غزلیں بھی اکثر طویل ہوتی ہیں۔ بہت سی غزلوں میں اشعار کی تعداد بارہ سے لے کر سولہ سترہ بلکہ بیس تک ہوتی ہے اور اگر غزل در غزل کے اشعار کو، جس میں چار غزلہ بھی شامل ہیں، شمار کیا جائے تو اشعار کی تعداد پچیس واکتیس سے لے کر اڑتالیس تک پہنچ جاتی ہے۔ اس سے پروانہ کی مشاقی کا پتا چلتا ہے۔

زبان کے لحاظ سے بھی پروانہ اہم شاعر ہیں۔ وہ لفظوں کو شعور واحتیاط کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ چھان پھٹک کر ایسے الفاظ لاتے ہیں جو شعر کے مزاج سے مناسبت رکھتے ہیں اور اسی لیے ان کا شمار ان شعرا میں ہے جنھوں نے زبان کو مانجھا، صاف کیا اور فصاحت کے جوہر کو نکھارا۔ اسی روایت کو نئی نسل کے شعرا نے آگے بڑھایا۔ زبان کو وہ اہمیت دی کہ لکھنؤ کی شاعری نے زبان کی سطح پر ایک ایسا امتیاز حاصل کیا کہ اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ کریم الدین نے اسی لیے پروانہ کو ان شعرا کی صف میں شامل کیا ہے جو مصلحِ اردو ہیں اور جنھوں نے الفاظ کے استعمال یک قلم زبان ریختہ سے موقوف کیا" [۱۷]

پروانہ کی شاعری میں چند خصوصیات اور بھی واضح طور پر محسوس ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ ان کے ہاں "۔۔۔ علویت" کا مابعد الطبیعیاتی تصور بار بار آتا ہے۔ ہمارے دور کی تہذیب نے یہی تصورِ انسان گم کر کے نفسانی حالت کو جنم دیا ہے۔ پروانہ کے ہاں تصورِ انسان بہت پاکیزہ ہے۔

خاک گو ہے پہ گزر جائے ملائک سے پرے
کچھ بھی پہچانے اگر مرتبہ انساں کا

خدا نے پایۂ رفعت دیا جب انساں کو تو خاکِ پست سے پھر آسماں کا کام لیا

دوسرے یہ کہ پروانہ کے ہاں ''عشق'' مذہب کا درجہ رکھتا ہے۔ اس میں احساسِ جسم شامل نہیں ہے یہ عشق کا مجرد تصور ہے۔ جرأت کی شاعری سے ایک نتھنے پھڑکانے والی شوخ وشنگ چست بدن محبوبہ کی تصویر بنا سکتے ہیں، پروانہ کے ہاں جسم واعضا کا بیان یا معاملہ بندی بالکل نہیں ہے۔ ان کی شاعری میں موجود عاشق اس بات سے بھی بے پروا ہے کہ محبوب ان کے نام سے واقف ہے یا نہیں:

رہا ہے اسم جس کا دم بدم وردِ زباں اپنے مرا گر نام بھی وہ جانتا ہووے تو میں جانوں

ان کا یہ تصورِ عشق مابعدالطبیعیاتی ہے اور اردو شاعری کی دہلوی روایت سے مطابقت رکھتا ہے۔

جسونت سنگھ پروانہ مشاق وقادرالکلام شاعر ہیں جن کے ہاں زورِ بیان بھی ہے اور شاعرانہ رچاوٹ بھی۔ زبان کی صفائی بھی ہے اور روایت کا شعور اور لطفِ سخن بھی۔ ''امتزاج'' سے ان کے ہاں دو رنگ ابھرتے ہیں۔ ایک وہ جو ناسخ کے ہاں جذب ہو جاتا ہے۔ دوسرا وہ جو آج بھی اردو غزل کا معیاری رنگ ہے لیکن چونکہ یہ رنگ ان کے ہاں کسی انفرادیت کا حامل نہیں ہوتا اس لیے وہ اس دور کے قابل ذکر شاعر ہوتے ہوئے بھی دوسری صف کے شعرا میں ممتاز رہتے ہیں۔ زیرِ مطالعہ دور میں انھیں دیکھیے تو ان کے ہاں ''فکرِ تازہ'' کی مہک آتی ہے، اور وہ شعوری طور پر ''فکرِ کہن'' سے بچ کر راستہ نکالتے ہیں جس کا انھیں خود بھی احساس ہے:

فکرِ نو سے کچھ پڑھا اے پروانہ اپنے حسبِ حال کھاتی ہے شعروں کو یاں فکرِ کہن کی سرگزشت

قاضی محمد صادق اختر بھی صف دوم کے شعرا میں ممتاز ہیں۔ ۔

حواشی:

[۱] کلیاتِ پروانہ (قلمی) میں پروانہ نے اپنے والد راجا بنی بہادر کا قطعہ تاریخ وفات لکھا ہے جس کے آخری مصرع: ''کہ یہ راجہ صاحب ہیں بیکنٹھ باشی'' سے ۱۲۱۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔

[۲] عقدِ ثریا، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲ اور ص ۱۵۔۱۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ء

[۳] معاصر شمارہ ۲، ص ۲۲، پٹنہ جنوری ۱۹۵۲ء

[۴] جسونت سنگھ پروانہ، مشفق خواجہ، مطبوعہ سہ ماہی غالب، شمارہ ا، جلد ا، ص ۸۵، کراچی ۱۹۷۵ء

[۵] عقدِ ثریا بحولہ بالا، ص ۱۵۔۱۶

[۶] ''بہشت یافت'' سے ۱۲۰۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔ دیکھیے قطعہ تاریخ وفات دیوانہ مشمولہ ''سفینۂ ہندی'' بھگوان داس ہندی، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۷۳، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ء

[۷] مصنف کا ذاتی نسخہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں محفوظ ہے۔ تفصیل کے لیے دیکھیے ''جائزہ مخطوطات اردو''۔ مشفق خواجہ، ص ۳۸۱، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۹ء۔ ہم نے انجمن کے اسی نسخے سے استفادہ کیا ہے جس کی ایک نقل ازراہِ کرم مشفق خواجہ صاحب نے فراہم کی تھی۔

[۸] کلیاتِ ناسخ (قلمی) دیوانِ اول، ص ۳۶۳ مخزونہ قومی عجائب گھر، کراچی

[۹] عقد ثریا، بحوالہ بالا، ص ۱۶

[۱۰] تذکرہ ہندی، بحوالہ بالا، ص ۴۶

[۱۱] ایضاً

[۱۲] تذکرہ مجمع الانتخاب (تین تذکرے): شاہ کمال، ص ۶۹

[۱۳] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، جلد اول، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۹۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۳ (الف)] دستور الفصاحت، احد علی یکتا لکھنوی، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۱۱۱، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء

[۱۴] جائزہ مخطوطات اردو، جلد اول، مشفق خواجہ، ص ۳۷۹۔۳۸۸، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۹ء

[۱۵] ایضاً ص ۳۸۱

[۱۶] عقد ثریا، مصحفی، بحوالہ بالا، ص ۱۶

[۱۷] طبقات الشعراء ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۱۴۷، مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۴۸ء

روایت کی تبدیلی کا عمل و آغاز تیسرا باب

قاضی محمد صادق خاں اختر

(حالات، تصانیف اور شاعری)

جن شعرا نے جرأت و انشا کے دور میں رہتے ہوئے ان کے رنگ سخن سے اجتناب کر کے رنگ ناسخ کی پیروی کی، ان میں قاضی محمد صادق خاں اختر، کا نام بھی ممتاز ہے۔ قاضی محمد صادق خاں اختر[۱] (۱۲۰۱-۱۲۷۵ھ/۱۷۸۶-۱۸۵۸ء) ہوگلی (کلکتہ) کے رہنے والے تھے۔ ان کا خاندان دہلی سے بنگالہ گیا تھا اور وہاں مغلیہ دور میں عہدۂ قضا پر مامور تھا[۲] اپنے وطن کی طرف ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے:

غنیمت جانیے اختر کو اے یارانِ بنگالہ یہ اپنے وقت کا ہندوستاں میں فخر رازی ہے

اختر ۱۲۰۱ھ میں پیدا ہوئے۔ لفظ ''اختر'' سے ان کا سال پیدائش برآمد ہوتا ہے[۳] اس کی تصدیق، جیسا کہ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے، اختر کی ایک تصنیف ''حدیقۃ الارشاد'' سے بھی ہوتی ہے جو ۱۲۲۶ھ میں محمد علی خاں (جدِ محمد علی شاہ) کی فرمائش پر لکھی گئی تھی۔ اختر نے اس کتاب میں اپنی عمر ۲۵ سال بتائی ہے[۴] جوانی ہی میں اختر بنگالہ سے لکھنؤ آ گئے اور یہیں کے ہو رہے۔

اختر کے دیوانِ اردو کی ایک غزل پر یہ عبارت درج ہے: ''غزل طرحی در لہجہ مغلاں کہ در بزم مشاعرہ میر انشا اللہ خاں مرحوم بتاریخ یازدہم ماہ رمضان المبارک ۱۲۲۵ھ (مطابق ۱۱/اکتوبر ۱۸۱۰ء، جمعرات)[۵] اس عبارت سے معلوم ہوا کہ ۱۲۲۵ھ/۱۸۱۰ء میں وہ لکھنؤ میں تھے۔ اس سے یہ بھی قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اختر ۱۲۲۴ھ کے لگ بھگ لکھنؤ آ گئے تھے۔ ایک شعر میں بنگالہ سے لکھنؤ آنے کی طرف خود بھی اشارہ کیا ہے:

چاہتے ہیں جائیں ہم بنگالے کو دامن فشاں پر کریں کیا لکھنؤ کی خاک دامن گیر ہے

تذکروں میں آیا ہے کہ اختر مختلف علوم و فنون پر قدرت رکھتے تھے۔ فنِ شعر پر ان کی نظر گہری تھی۔ صاحب خازن الشعرا نے لکھا ہے کہ ''بندہ بابسیارے از بزرگان برخوردم لیکب مثل اختر صاحب علم بنظر نیامدہ''[۶] گلستان سخن میں لکھا ہے کہ ''علوم درسی سے دل خواہ بہرہ مند اور کامیاب ہیں لیکن فنِ سخن اور دقایق شعر سے ایسے ماہر ہیں گویا کہ شخصی کمال کی تشریح میں جالینوس روزگار اور رمز شناسی و نکتہ دانی ہنر میں افلاطونِ وقت:'' روز روشن'' میں لکھا ہے کہ ''در استجماع اکثر فضائل نوع انسانی و علم آشنائی از معاصرین گوئے تفردمی ربود و جملہ علوم عموماً و در علم ادب عجم و عرب و فنون کیمیا و سیمیا و ہیمیا خصوصاً ماہر بود و نظم و نثر بکمال لطف فارسی و پاکیزگی انشا می نمود''[۷] علم کیمیا کے تعلق سے وہ کیمیا گر مشہور تھے۔ خود بھی ایک شعر میں اس کا ذکر کیا ہے:

ملے کسی کو اگر نسخۂ خدا لغزار تو اس جہاں میں وہ اختر سا کیمیا گر ہو

''فن شعبدہ میں بھی کمال تھا''[۸]

قاضی اختر مرزا قتیل (م ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۷ء) کے شاگرد تھے جس کا ذکر اپنے دیوان میں بھی کیا ہے۔

کامل ہو فنِ شعر میں اختر تو کیا عجب — شاگرد ہے قتیل سے اہلِ کمال کا

اختر غزل قتیل کے پڑھتا تھا روبرو — طوطی کے آگے بولتا گلشن میں زاغ تھا

پہلے وہ لکھنؤ میں انگریز ریذیڈنٹ کے ہاں منشی گری کی خدمت پر مامور تھے۔ اس کے بعد وہ شاہ غازی الدین حیدر سے وابستہ ہو گئے۔ اسی زمانے میں انھوں نے ''محامد حیدریہ'' تالیف کی جس میں غازی الدین حیدر کی مدح کی گئی ہے۔ بادشاہ نے خوش ہو کر انھیں ملک الشعرا کے خطاب سے سرفراز کیا[۹] جب غازی الدین حیدر نے ۱۲۴۳ھ/ ۱۸۲۷ء میں وفات پائی تو وہ کانپور چلے گئے اور وہاں مختلف مقامات پر ۱۹ سال تک تحصیل داری کے عہدے پر فائز رہے[۱۰] اور پھر لکھنؤ واپس آ گئے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ''عرصہ دو سال سے وارد لکھنؤ ہے''۔ خوش معرکۂ زیبا ۱۲۶۲ھ میں مکمل ہوا لیکن اس کے بعد بھی اس میں اضافے ہوتے رہے۔ یہیں ۱۸۵۸ء میں وفات پائی[۱۱]

قاضی محمد صادق اختر نے اردو و فارسی میں چھوٹی بڑی بہت سی کتابیں تصنیف کیں۔ جن کا ذکر مختلف تذکروں میں آیا ہے[۱۲] ان تصانیف کے نام یہ ہیں:

۱۔ دیوان اردو:	تذکرہ ''سراپا سخن'' میں دیوان ریختہ کا ذکر آیا ہے۔
۲۔ دیوان فارسی:	اس کا ذکر بھی ''سراپا سخن'' میں محسن لکھنوی نے کیا ہے۔
۳۔ حدیقۃ الارشاد:	یہ انشا کی کتاب ہے۔
۴۔ نور الانشا:	اس کا ذکر ''شمع انجمن'' (تذکرہ) مولفہ صدیق حسن خاں میں آیا ہے۔
۵۔ گنج نیرنج	اس کا ذکر ناسخ کے تذکرے ''سخن شعرا'' میں آیا ہے۔
۶۔ لوامع النور:	تذکرہ ''خوش معرکۂ زیبا'' میں اس کا حوالہ آیا ہے۔ تذکرہ ''روز روشن'' میں اس کا پورا نام ''لوامع النور فی وجوہ المنثور'' دیا ہے۔
۷۔ مفید المستفید:	اس کا حوالہ بھی ''خوش معرکۂ زیبا'' میں آیا ہے۔
۸۔ بہار بے خزاں:	اس کا ذکر بھی ''خوش معرکۂ زیبا'' میں آیا ہے۔
۹۔ گلدستۂ محبت:	اس کا ذکر بھی ''خوش معرکۂ زیبا'' میں آیا ہے۔
۱۰۔ بہار اقبال:	اس کا حوالہ بھی ''خوش معرکۂ زیبا'' میں آیا ہے۔
۱۱۔ نقود الحکم:	اس کا ذکر تذکرہ ''شمع انجمن'' میں آیا ہے۔
۱۲۔ صبح صادق:	اس میں اختر نے انشا پردازی پر اپنی قدرت کا اظہار کیا ہے۔
۱۳۔ محامدِ حیدریہ:	اس میں شاہ غازی الدین حیدر کی مدح کی گئی ہے۔ یہ ۱۲۳۸ھ میں تمام ہوئی اور مطبع شاہی میں ٹائپ میں چھپی۔ دوسری بار یہ ۱۲۷۷ھ میں شائع ہوئی۔ بقول قاضی عبدالودود ''اس میں ضمناً چند حکایت، بیانِ صنائع بدائع، نمونۂ خطوط، حالاتِ اشخاص بھی آ گئے ہیں''

۱۴۔ ہفت اختر:　انشا پردازی۔ اشپرنگر نے اپنے کٹیلاگ میں اس کا ذکر کیا ہے۔

۱۵۔ مثنوی سراپا سوز:　اشپرنگر کے حوالے سے قاضی عبدالودود نے بتایا ہے کہ یہ مطبع مسیحی لکھنؤ سے شائع ہوئی ہے۔ اس کے بعد یہ مثنوی ''اسرار محبت'' از نواب محبت خاں محبت اور ''طلعۃ الشمس'' از سید آغا علی عیش لکھنوی کے ساتھ ''مجموعہ'' کے نام سے شائع ہوئی۔ اس کے مرتب مولانا حسرت موہانی تھے۔ اس کے بعد ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے اسے پھر مرتب کیا اور لکھنؤ سے شائع کیا۔ دونوں پر سال طباعت درج نہیں ہے۔

قاضی عبدالودود نے ایک اور مثنوی ''سوز و ساز'' کا ذکر بھی کیا ہے جو کتب خانہ مشرقیہ میں مخزون ہے اور اس کا یہ شعر دیا ہے:

(الف) عشق ہے نور سے گراں مایہ　　عشق ہے ذاتِ شخص بے سایہ

یہ شعر حسرت موہانی کے ''مجموعہ'' میں ترتیب کے اعتبار سے، پانچواں اور نورالحسن ہاشمی کے ہاں نواں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کسی نے صادق اختر کی مثنوی ''سراپا سوز'' کا انتخاب کیا ہے اور یہ کوئی دوسری مثنوی نہیں ہے۔ اختر کی مثنوی کا نام ''سراپا سوز'' ہے جیسا کہ اس شعر سے واضح ہوتا ہے:

(ب) تھا یہ قصہ زبس کہ جاں افروز　　نام اس کا رکھا ''سراپا سوز''

مثنوی ''سوز و ساز'' طالب علی عیشی کی مثنوی کا نام ہے لیکن مندرجہ بالا شعر (الف) اختر کی ''سراپا سوز'' ہی کا ہے۔

۱۶۔ آفتاب عالمتاب: یہ (۴۲۶۲) فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے۔ ''مساجع البلغا (۱۲۳۸ھ) تاریخ آغاز ہے اور ''ہجرت'' (۱۲۶۹ھ) تاریخ تکمیل ہے۔ تقریباً (۳۲) سال میں یہ تذکرہ مکمل ہوا اور اب تک غیر مطبوعہ ہے۔ لالہ سری رام نے لکھا ہے کہ ''اسی تذکرہ کی بدولت بھوپال سے متعدد تذکرے شائع ہوئے'' [۱۳] ان کا اشارہ ''روز روشن'' مولفہ مظفر حسین صبا (۱۲۹۶ھ)، تذکرہ شمع انجمن (۱۲۹۳ھ) مولفہ نواب صدیق حسن خاں، تذکرہ صبح گلشن (۱۲۹۸ھ) مولفہ سید نورالحسن خاں اور ''بزم سخن'' (۱۲۹۸ھ) مولفہ سید حسن علی خاں کی طرف ہے۔

۱۲۲۴ھ میں جب قاضی اختر لکھنؤ آئے تو جرأت و انشا کے رنگ سخن کا سورج شام کا منظر پیش کر رہا تھا۔ اس رنگ سخن میں جو کچھ کیا جا سکتا تھا وہ کیا جا چکا تھا اور اب اس میں کچھ اور کرنے کی گنجائش باقی نہیں رہی تھی۔ ۱۲۲۴ھ ہی میں مصحفی نے اپنا دیوان ششم مرتب کیا تھا اور اسی سال جرأت نے بھی وفات پائی تھی۔ لکھنؤ کی سلطنت و تہذیب عالم خمار میں تھی اور پوری طرح پنجرے میں بند تھی جس کے در کی کنجی انگریز کے پاس تھی اور جس کے حکم کے بغیر کوئی پرندہ بھی پر نہیں مار سکتا تھا۔ اب یہ آصف الدولہ (م ۱۲۱۲ھ) کا لکھنؤ نہیں تھا۔ ''معنی تازہ'' کا نیا رنگ سخن آصف الدولہ کی وفات کے بعد ابھرنا شروع ہوا۔ کچھ عرصے تو یہ معاملہ بندی اور سادہ گوئی کے ساتھ چلتا رہا لیکن جلد ہی اتنا نمایاں ہوا کہ چھوٹے، بڑے اور نئے پرانے اس کی طرف آنے لگے۔ ناسخ کے ساتھ آتش و عیشی نے بھی اسی رنگ کو اختیار کیا اور یہی رنگ سخن قاضی اختر نے بھی اختیار کیا۔ مصحفی نے دیوان ششم کے دیباچے (۱۲۲۴ھ) میں لکھا کہ شیخ امام بخش ناسخ نے اپنے تخلص کو اسم بامسمیٰ بنا کر ''ریختہ گویانِ سادہ کلام'' کے طرز پر قلیل عرصے میں خطِ نسخ کھینچ دیا۔ ریاض الفصحا میں مصحفی نے اس وقت ناسخ کی عمر ۳۷ سال اور آتش کی ۲۹ سال بتائی ہے۔ ۱۲۲۴ھ میں قاضی اختر کی عمر ۲۴ سال تھی۔ ۱۲۲۴ھ تک ناسخ کی یہ تحریک شاعری اتنی عام ہو چکی تھی کہ مصحفی نے افتخار کے ساتھ لکھا کہ ''غزلیات ایں دیوان ششم را

اکثر بروئے ایشاں گفتند' [۱۴] دیوان ششم میں (۵۶۳) غزلیں ہیں اور ان میں کم از کم ساڑھے تین سو غزلیں اسی نئے رنگِ سخن میں کہی گئی ہیں۔ اس رنگ سخن کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ نہ صرف لکھنؤ میں بلکہ لکھنؤ سے باہر کے شعرا مثلاً غالب، مومن، شیفتہ وغیرہ بھی اس رنگ سخن کو ترستی ہوئی آنکھوں سے دیکھ رہے تھے۔ غالب نے ایک خط میں لکھا ہے کہ اس زمانے میں وہ اور مومن خاں مومن ناسخ کے رنگ میں شعر کہنے کی کوشش کرتے تھے۔ خود شیفتہ نے ناسخ کے رنگ کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ وہ "بلند اندیشہ، نازک خیال است و در تلاش مضمون تازہ و معنی سیراب بے مثل و مثال" [۱۵] یہیں لکھنؤ میں اسی زمانے میں قاضی اختر کی ملاقات ناسخ سے ہوئی جب وہ اور طالب علی عیشی حاجی مرزا سے وابستہ تھے اور کچھ عرصے بعد ناسخ بھی ان سے وابستہ ہو گئے تھے۔ ۱۲۲۴ھ تک "معاملہ بندی" کا طلسم پوری طرح ٹوٹ چکا تھا اور "معنی تازہ" نے اس کی جگہ لے لی تھی۔ قاضی اختر کی شاعری کا بڑا حصہ اسی رنگِ سخن کا ترجمان ہے، جس میں مضمون تازہ، نازک خیالی کے ساتھ، فارسی شاعری و زبان کے اثرات، بلند آہنگ لہجہ، موزوں لفظوں کا چناؤ شاعری میں نیا رنگ گھولتے ہیں۔

وہ سمجھے ہے اختر ترے اشعار کا انداز	ارباب سخن میں ہو جسے رتبۂ عالی

اثر لکھنوی نے قاضی اختر کو "ناسخ و آتش کا پیش رو" کہا ہے اور لکھا ہے کہ "ناسخ و آتش کی شاعری اسی (اختر) کا نقش ثانی ہے...... ناسخ و آتش سے کافی پیشتر اغرادیت بر تاشہ و ع رودی تھی اور شاعری کی ایک جداگانہ شاہراہ نکالی تھی جس میں جذبات کی تڑپ کے بجائے شکوہ و بلند آہنگی زیادہ تھی اور صداقت و حقیقت کی جگہ تصنع نے لے لی تھی" [۱۶] اختر کو ناسخ و آتش کا پیش رو کہنا تحقیق کی فاش غلطی ہے۔ اختر تو رنگ ناسخ کے پیرو تھے اور اس رنگ کو آگے بڑھانے میں انھوں نے بھی حصہ لیا تھا۔ جب مصحفی نے دیوان ششم (۱۲۲۴ھ) مرتب کیا تو اختر اتنے بھی مشہور نہیں ہوئے تھے کہ مصحفی ان کا نام اپنے تذکرے "ریاض الفصحا" میں شامل کرتے۔ قاضی عبدالودود کی بھی یہی رائے ہے کہ "طرز نو کے موجد ناسخ تھے اور مصحفی و آتش نے ان کی پیروی کی تھی" [۱۷] اختر تو بہت چھوٹے اور بعد کی بات ہے۔

معنی تازہ کی تلاش اور شکوہِ الفاظ کے ساتھ بلند آہنگ لہجے میں اس طور پر اظہار کہ اسلوب میں تازگی و دلکشی محسوس ہو اس دور کی "نئی شاعری" ہے اور یہی ناسخ کی منفرد آواز ہے۔ اختر، ناسخ اور آتش کی طرح، اسی رنگ، میں امتیاز کے ساتھ، شاعری کرتے ہیں۔

قاضی اختر کے کلام کا مطالعہ کرتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ شعر میں مناسبات لفظی کا پورا خیال رکھتے ہیں۔ مثلاً "وحشت" کا ذکر ہے تو اسی مناسبت سے صحرا، زلفِ پریشاں، پتھر، لڑکے، قیس، چاک و گریباں کا ذکر آئے گا۔ "اشک رواں" کا ذکر ہے تو اسی مناسبت سے سینۂ سوزاں، نالۂ شب اور آہِ سحر کے الفاظ آئیں گے۔ حدی خواں کا ذکر آئے گا تو نجد، قیس، محمل، غش کے الفاظ آئیں گے۔ یہ اختر کی شاعری کا عام رجحان ہے۔

دل تجلی گاہ ہے یارب یہ کسی کے نور کا	قطرۂ ہر اشک میں پنہاں ہے شعلہ طور کا
قیس کو غش سے حدی خواں کچھ افاقہ ہو جائے	اس قدر بہر خدا نجد میں محمل ٹھہرا
ضد تجھے صید افگنی کی جب صنم چڑھ جائے ہے	سیل خونِ صید تا بام حرم چڑھ جائے ہے

سنجیدگی خیال اور سنجیدگی بیان اختر کی شاعری کی عام خصوصیت ہے جس میں فارسی تراکیب دلکش رنگوں کو ابھارتی ہیں اور شعر کی یہ صورت وجود میں آتی ہے۔

صانع قدرت نظر آتا ہے ہر مصنوع میں ۔۔۔ کاسہ ہے آئینہ رنگ جلوۂ مغفور کا
آستیں دیدۂ گریاں سے اٹھاؤں کہ ابھی ۔۔۔ اب خشکیدۂ خورشید درخشاں تر ہو
لطف کیا بادیہ گردی میں نہ جب تک اختر ۔۔۔ خون پا سے سرِ ہر خار مغیلاں تر ہو

اسی طرح فارسی تراکیب تواتر کے ساتھ اختر کے کلام میں نظر آتی ہیں مثلاً بسمل خنجر مژگاں، روشِ باغِ جناں، مانند نالۂ جرسِ کارواں، خواہشِ دید رخِ دلبر، اطفالِ انجم، نشانِ خاطر مسرور، کشتۂ شمشیرِ تمنا، شمع محفل اغیار، وقف گدازِ گرمیِ نظارہ وغیرہ۔

اختر نے اردو میں دو دیوان ترتیب دیے۔ ایک وہ جس کا نسخہ ذخیرۂ لالہ سری رام بنارس یونیورسٹی میں محفوظ ہے اور جسے ہم نے استعمال کیا ہے اور ایک وہ نسخہ جس سے حسرت موہانی نے ''انتخابِ سخن'' میں انتخاب کیا ہے [۱۸] اور جس کا ایک نسخہ اثر لکھنوی کے پاس تھا جس کو بنیاد بنا کر انھوں نے ''ناسخ و آتش سے پیشتر کا ایک لکھنوی شاعر'' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا اور آخر میں اس دیوان سے انتخاب بھی دیا تھا۔ حسرت واثر دونوں کے انتخاب سے بھی میں نے استفادہ کیا ہے۔ لالہ سری رام والے نسخۂ دیوانِ اختر میں مختلف رنگ ابھرتے ہیں۔ اس دیوان میں وہ الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں جو ناسخ کے زیر اثر متروک ہو جاتے ہیں۔ اس میں ایسی غزلیں بھی ہیں جو مختلف محفل مشاعرہ کے لیے لکھی گئیں اور جن پر انشا و جرأت کا اثر ہے۔ ریختی میں بھی ایک غزل ملتی ہے اور در لہجۂ مغلاں میں بھی ایک پر ظرافت غزل ملتی ہے جو ۱۲۲۵ھ میں انشا کے ہاں ایک مشاعرہ میں پڑھی گئی تھی جسے ''چونچلا غزل'' کہنا چاہیے۔ موضوعاتِ شاعری میں عام عشقیہ مضامین شامل ہیں لیکن ان پر معاملہ بندی والی شاعری کا غلبہ نہیں ہے۔ جوانی کی ترنگ ضرور ہے۔ زبان پر زبانِ دہلی کا اثر نمایاں ہے جیسے:

بیٹھے بٹھائے ناحق ایذائیں پائیاں ہیں ۔۔۔ رسوائیاں مصیبت دل دے اٹھائیاں ہیں

لیکن دوسرے دیوان پر، جیسا کہ انتخابِ کلام سے ظاہر ہوتا ہے، ناسخ کا اثر غالب ہے۔ اوجِ معنی، نازک خیالی، مضمون تازہ اور سمندِ تیز گام خیال کی سنجیدہ شاعری، متروکات سے کم و بیش پاک زبان میں لکھی گئی ہے۔ یہاں نہ صرف لہجہ بدلا ہے بلکہ معنی تازہ کا رنگ بھی گہرا ہو گیا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

سوز دل دیواں کا اپنے باعثِ تنظیم تھا ۔۔۔ صفحۂ رنگیں خیالی باغ ابراہیم تھا
زیارت کعبۂ مقصود کی حاصل ہے غیروں کو ۔۔۔ ہمارا بخت ہے طائف حریمِ خاص حرماں کا
خمیازہ کش نہ ہو لبِ جاناں شراب کا ۔۔۔ محتاج کب ہے آبِ بقا آفتاب کا
تم رہے وہاں بزم میں غیروں سے گرم گفتگو ۔۔۔ شربتِ جام اجل یہاں آبِ حیواں ہو گیا
بھرا ہے سوزِ دل مکتوب میں مجھ کو یہی ڈر ہے ۔۔۔ نہ ہو جائے کہیں بالِ کبوتر شعلۂ آتش
جلا آہوں سے باغِ دل ہوا سرسبز اشکوں سے ۔۔۔ وہ تھی گر برقِ خاطف، ابرِ رحمت اس کو کہتے ہیں
ہوا ہے رخ پر اس کے بکھرے بالوں کا یہ عالم ہے ۔۔۔ حبش کی فوج گویا معرکہ آرا ہے گوروں سے
دوستوں کو خاک سوجھے اس جہاں میں شکلِ دوست ۔۔۔ صرصرِ کلفت سے یہاں گل ہے چراغ دوستی

جرأت وانشا اور مصحفی کے کلام کو سامنے رکھ کر اس رنگِ شاعری پر غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ یہاں شاعری کا لب و لہجہ بدل رہا ہے۔ اس لہجے میں گہری سنجیدگی ہے۔ صنائع بدائع کا استعمال معنی کو روشن کر رہا ہے۔ اظہار بیان میں فارسیت بڑھ گئی

ہے۔ معنی تازہ کی تلاش میں تخیل آزاد ہو کر شاعری کا چولا بدل رہا ہے۔ شاعری سے 'جذبہ' غائب ہو رہا ہے اور معنی بیگانہ سے شاعری کا جوہر نکھارا جا رہا ہے۔ یہی وہ آہنگ، لہجہ اور طرزِ ادا ہے جو ناسخ کے زیرِ اثر اختر کے ہاں بھی ابھرتا ہے۔ اس لہجے میں سوقیت یا بازاری پن بالکل نہیں ہے۔ یہ وہ طرزِ ناسخ ہے جس سے مرزا غالب نے اپنی فکر اور طرز نے اجزائے ترکیبی کو سنوارا اور بنایا ہے اور اسی لیے ناسخ کے رنگِ شاعری کو مشعلِ راہ بنانے والے شعرا کے ہاں اکثر غالب کے لہجے کی گونج سنائی دیتی ہے۔ خود قاضی اختر کی شاعری کو پڑھتے ہوئے بھی طرزِ غالب کی یہی ہلکی سی آواز سنائی دیتی ہے مثلاً یہ چند شعر پڑھیے اور دیکھیے کہ اس طرز اور لہجے میں غالب کی شاعری کا امکان کس طرح دعوتِ نظر دے رہا ہے۔ یہ آواز شعروں میں استعمال ہونے والی تراکیب اور لفظوں کے انتخاب و ترتیب کے ساتھ ''معنی تازہ'' کی تلاش سے پیدا ہو رہی ہے:

خواہش ہو کچھ بھی دل میں تو ہے کاہشِ مدام | راحت نصیب ان کے جنھیں آرزو نہیں
تیرے دہان و رخ سے کریں لاف ہمسری | غنچے کا یہ دہن نہیں گل کا یہ رو نہیں
مرہم ہے زخمِ تیغِ تغافل کا اک نگاہ | یاں احتیاجِ بخیۂ کارِ رفو نہیں
فصلِ گل سن کے گئے سیرِ چمن کو لیکن | حیف واں رنگِ خزاں قفلِ درِ گلشن تھا
شب جو پہلو میں نگارِ آتش رخسارہ تھا | داغِ دل وقفِ گدازِ گرمیٔ نظارہ تھا
اک تیرے نہ ہونے سے ہوئے اپنے پرائے | اپنا ہی جو تو ہوتا تو پھر کیا نہیں ہوتا

قاضی اختر وہ شاعر ہیں جنھوں نے معنی تازہ کی روایتِ ناسخ کو مستحکم کرنے، پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام کیا۔ اس دور میں یہی ان کی اہمیت ہے۔

دیوانِ اختر میں غزلیات کے علاوہ مخمس بھی ملتے ہیں جو انھوں نے مرزا تقی ہوس، جرأت اور میر کی غزلوں پر کہے ہیں۔ ایک مسدس واسوخت بھی ہے اور ایک ''شہر آشوب'' بھی جس میں مختلف طبقوں کی بگڑتی ہوئی معاشی و سماجی صورتِ حال کو بیان کیا گیا ہے۔ اس شہر آشوب کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں صرف ایک مقام کے حالات کو موضوعِ سخن نہیں بنایا ہے بلکہ دلی لکھنؤ اور کلکتہ تینوں جگہوں کی خراب صورتِ حال کو اس طرح بیان کیا ہے کہ انیسویں صدی کے برصغیر کی بدحالی، سماجی بربادی اور معاشی تباہی کی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ہر چیز الٹ پلٹ ہو گئی ہے اور سارا ہندوستان اسی بدحالی کے عذاب میں مبتلا ہے:

آہ دلی جو تھی علم و ہنر و فضل کی کان | بستی اور باغ تھے اس شہر کے محسودِ جناں
سو ہوا ہائے ستم ایسا یکا یک ویراں | کہ نظر آتی نہیں وھاں کہیں شکلِ انساں

ہاں جو حیواں کو دیکھو تو ہیں ایک جمع کثیر

لکھنؤ میں جو ہیں نواب کے گھر کے نوکر | چوک میں بیچتے پھرتے ہیں سب اپنے بکتر
ہاتھ میں ساز ہے بندوق کا کاندھے پہ سپر | جائے دستار دھرے خود پھرے ہیں سر پر

ہے کماں ہاتھ میں، ٹوٹے سے بغل میں دو تیر

پلٹنوں کے جو تلنگے ہیں سو ہیں ایسے نخشول | جمع ہو گھر سے نکلتے ہیں وہ اب باندھ کے غول
آئے بازار میں جب بھوک سے وہ راہ بتول | یوں لئے لوٹتے بنیوں کی دکانوں کو کھول

چھوٹے زندان سے جو ماہِ محرم میں اسیر
جو کوئی جائے ہے کلکتہ کو از بہر معاش
وھاں کی خلقت کے تیئں دیکھ کے بھولے ہے تلاش
گرم بازارِ فواحش ہے زن و مرد اوباش
کچھ جو اشراف نظر آتے ہیں وھاں سو خوش باش
وھاں کے باشندوں کی کمتر ہے حیا دامن گیر

آہ وہ لوگ جنھیں ننگ تھا آنا در پر — پھرتے ہیں مد معیشت میں وہ اب شام و سحر
حال یھاں تک تو فلک نے کیے ان کے ابتر — کہ میسر نہیں کچھ ان کو بجز خون جگر
بھوک سے روتے ہیں گھر ان کے صغیر اور کبیر

''دیوانِ اختر'' میں منظوم خط بھی ہیں اور سلام، قصیدے، منقبت اور قطعات بھی ہیں۔ ایک قصیدہ مہاراجا دھور سنگھ والیٔ شہر کروبی کی مدح میں ہے اور ایک نصیر الدولہ نواب محمد علی خاں بہادر سپہ دار جنگ کی مدح میں ہے۔ ایک قطعہ میں نواب سعادت علی خان کی وفات پر اظہارِ تعزیت کیا ہے اور غازی الدین حیدر خاں بہادر کی مسند نشینی پر تہنیت دی ہے۔

قاضی محمد صادق اختر نے تقریباً ساڑھے چھ سو اشعار پر مشتمل ایک مثنوی ''سراپا سوز'' کے نام سے ۱۲۴۴ھ میں لکھی تھی۔ مثنوی کے ایک شعر میں خود اس کا نام ''سراپا سوز'' بتایا ہے:

تھا یہ قصہ زبس کہ جاں افروز — نام اس کا رکھا ''سراپا سوز''

نور نامی شاگردِ اختر نے اس کی تاریخِ تصنیف اس شعر سے نکالی ہے:

اس کی چاہے اگر کوئی تاریخ — ہے بیانِ شہادتِ عاشق[۱۹] (۱۲۴۴ھ)

ناسخ نے اس کی تاریخ : ع ''گفت دل مثنوی معنی زاست'' (۱۲۴۴ھ)[۲۰] سے نکالی۔

''سراپا سوز'' عشقیہ مثنوی ہے۔ اس میں بنارس کے ایک حسین نوجوان کا ماجرائے عشق بیان کیا گیا ہے۔ یہ نوجوان ایک دن سیرِ بازار کے لیے گیا اور وہاں اس کی نظر دخترِ زرگر پر پڑی جس کو دیکھ کر وہ غش کھا کر گر پڑا۔ لوگ جمع ہو گئے۔ دختر زرگر بدنامی کے ڈر سے اپنے گھر میں چلی گئی۔ جب وہ ہوش میں آیا تو وہ بھی اپنے گھر چلا گیا اور کچھ دن بعد دوستوں کے مشورے سے اسے پیغام بھیجا۔ جواب آیا تو کچھ تسلی ہوئی۔ دوبارہ پیغام بھیجا تو جواب آیا کہ میری بہت بدنامی ہو گی۔ تیرا میرا مذہب الگ ہے۔

تو مسلمان اور میں ہندو — ہیں یہ آپس میں دونوں عربدہ جو
مجھ میں تجھ میں ہے فرق دو شرقین — مجتمع ہوویں کس طرح ضدین
جہاں ظاہر ہو اس طرح کا فصل — واں مناسب نہیں ہے خواہش وصل

اور اگر اس بات سے بھی تسلی نہیں ہوتی تو طریقہ اسلام کو ترک کر کے گلے میں زنار ڈال لے اور بت پرستی کو شعار بنا لے۔ اس کے بعد میرے آستانے پر زندگی سے ہاتھ اٹھا کر بیٹھ جا۔ بس پھر وصال ممکن ہے۔ نوجوان عاشق نے اس پر عمل کیا اور جوگیانہ لباس پہن کر محبوب کے در پر جا بیٹھا۔ دختر زرگر کے عزیز و اقارب نے اسے دیکھا تو پہلے اسے سمجھایا بجھایا اور جب وہ ٹس سے مس نہ ہوا تو اسے موت کے گھاٹ اتار دیا۔ جب وہ دم توڑ رہا تھا تو اس کے حلق سے یہ آواز نکلی۔

کاے بت بے وفا غارت گر قاتلِ عاشق و برشتہ جگر

میں نے کارِ وفا تمام کیا جاں نثاروں میں اپنا نام کیا

جور جو کچھ ہوا لیا سر پر جاں سے گزرا میں تیرے ہی در پر

اب یہ خدمت میں عرض ہے تیری جگ ہنسائی نہ کیجیو میری

جاں فشانی پہ میری کر کے نگاہ تجھ سے جو ہو سکے تو کیجیو نباہ

جب دختر زرگر کو اس کی خبر ہوئی تو وہ درد و غم سے اپنا سر پیٹتی خود کو نفرین کرتی ہوئی پردے سے باہر نکل آئی اور:

اپنے عاشق کے سر کو تن سے ملا رکھ کے زانو پہ غور سے دیکھا

خوں سے تر تھا جو عارض گل گوں اپنے آنچل سے پونچھتی تھی خوں

کبھی ماتھے پہ بوسہ دیتی تھی کبھی اس کی بلائیں لیتی تھی

اتنے میں ناگاہ غیب سے آواز آئی کہ اے ہم آغوشِ عاشق سرباز! وہ مردہ ہے اور تو زندہ ہے۔ اگر تجھے اپنی زندگی پیاری ہے تو عشق کا بوجھ سر پر کیوں اٹھایا تھا۔ یہ سن کر وہ خاموش ہوگئی۔ سینے میں ایک شعلہ مشتعل ہوا اور پھر سوز دروں سے سر سے پاؤں تک اس کے جسم میں آگ لگ گئی۔ جب تنِ زار اور عضو عضو جلنے لگے تو وہ اپنے عاشق کی نعش سے لپٹ کر لیٹ گئی اور اپنی ہستی کو مٹا دیا۔ دونوں شوق سے مل کر ایک ہو گئے:

غرض ان دونوں جاں نثار کا کام عشق نے کر دیا بخیر انجام

یہ عجیب و غریب قصہ ہے۔ طالب علی عیشی نے بھی اسی سے ملتے جلتے قصے کو اپنی مثنوی ''سوز و ساز'' میں بیان کیا ہے۔ قاضی اختر نے میر کی طرح اپنی مثنوی میں فلسفۂ عشق کو بیان کیا ہے اور پھر اسے کہانی کی صورت میں پیش کیا ہے۔ ابتداء میں ۸۷ شعروں میں صفتِ عشقِ حقیقی اور صفتِ نیرنگ ہائے عشق بیان کیے ہیں اور پھر یہ داستانِ عشق بیان کی ہے۔ اس کہانی کو بھی اسی زاویۂ نظر سے دیکھنا چاہیے۔ اردو و فارسی شاعری میں تصورِ عشق یہ ہے کہ ''تمام کائنات محبت کے لطیف اور مضبوط رشتے میں جکڑی ہوئی ہے۔ اول و آخر، ظاہر و باطن، بالا و پست، محبت ہی محبت ہے۔ محبت سبب ہے اور وصالِ محبوب مسبب [۲۱] ہر شخص کے اندر عشق کا جوہر موجود ہے۔ کوئی اس جوہر سے زر بٹورنے کا کام لیتا ہے، کوئی اقتدار کے لیے ہاتھ پیر مارتا ہے، کوئی تخلیقِ ادب کے عشق میں گرفتار ہے۔ ساری زندگی اسی عشق کے جلوے کا مظہر ہے۔ انسان کے درجے بھی اسی عشق کے درجے اور نوعیت سے متعین ہوتے ہیں۔ مولانا روم نے کہا تھا کہ عشق ہی جملہ علتوں کا طبیب ہے۔ نخوت و ناموس کی دوا ہے۔ عشق ہی وہ شعلہ ہے جب بھڑکتا ہے تو سوائے معشوق (منزلِ مقصود جو بھی ہو) سب کو جلا کر راکھ کر دیتا ہے۔ خواجہ گیسو دراز نے کہا تھا:

پیمبر عشق و دیں عشق و خدا عشق زتحت الارض تا فوق سما عشق

عشق ہی ہماری اس جنگ آزما خود غرض دنیا کا واحد علاج ہے۔ اسی سے انسان حیوان کی سطح سے بلند ہو کر آدمیت کی سطح پر اٹھ سکتا ہے۔ بقول اقبال: اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی نہیں تو مردِ مسلماں بھی کافر و زندیق۔ عشق ہی آبِ حیات ہے اور عشق ہی خضرِ راہ۔ جب زندگی میں عشق شامل ہوگا تو وہ روشن ہو جائے گی۔ محبت اگر خون میں شامل ہو جائے تو کائنات کی گردش متوازن ہو جاتی ہے۔ انسانی رشتے مضبوط اور گہرے ہو جاتے ہیں۔ جنگیں ختم ہو جاتی ہیں۔ اس نقطہ نظر سے دیکھیے تو یہ مثنوی فن و مقصد کی ایک نئی دنیا میں لے جاتی ہے۔ اظہار بیان اور بیانِ واقعہ کے اعتبار سے بھی یہ

ایک پُر اثر مثنوی ہے۔ یہ مثنوی صرف قصہ کہانی نہیں ہے بلکہ تصورِ عشق کو بیان کرنے کی ایک موثر تمثیلی کوشش ہے۔ مزاجاً یہ ''زہرِ عشق'' اور ''طلسمِ الفت'' سے اس لیے مختلف ہے کہ یہاں تصورِ عشق، ارفع و اعلیٰ سطح پر، حیاتِ انسانی کا احاطہ کر رہا ہے۔ ''تصوف'' اسی عشق کا پرچارک اور اسی کا منادی ہے۔

اگر قاضی اختر کی مثنوی ''سراپا سوز'' کا مقابلہ میرؔ کی مثنویوں ''دریائے عشق'' اور ''شعلۂ شوق'' سے کیا جائے تو ''سراپا سوز'' ان دونوں کی کہانی سے ترتیب دی ہوئی معلوم ہوگی۔ ''دریائے عشق'' میں محبوب غرفے سے محوِ نظارہ ہے۔ ''سراپا سوز'' میں وہ در پر کھڑی محوِ نظارہ ہے۔ دونوں میں عشق پہلی ہی نظر میں ہوتا ہے۔ ''دریائے عشق'' میں عاشق صبر و قرار کھو بیٹھتا ہے۔ ''سراپا سوز'' میں وہ غش کھا کر گر پڑتا ہے۔ ''دریائے عشق'' اور ''سراپا سوز'' دونوں میں نوجوان عاشق محبوب کے در پر آ بیٹھتے ہیں۔ ''سراپا سوز'' میں عزیز و اقارب عاشق کو قتل کر دیتے ہیں۔ ''دریائے عشق'' میں گھر والے اسے دیوانہ قرار دے کر اپنی بیٹی کو کسی دوسری جگہ بھیج دیتے ہیں۔ یہاں تک دونوں قصے ملتے جلتے ہیں۔ اس کے بعد ''شعلۂ شوق'' میں میرؔ نے دکھایا ہے کہ ایک شعلۂ تند آسمان سے اترتا ہے اور ع کجے بے برس رام تو بے کہاں۔ کشتی میں سیر کرتے ہوئے جب وہ شعلہ اسے نظر آتا ہے تو وہ دریا میں اتر جاتا ہے۔ وہ شعلے کی طرف بڑھتا ہے اور شعلہ اس کی طرف۔ یہاں تک کہ دونوں بغل گیر ہو جاتے ہیں۔ کچھ دیر تک شعلہ بھڑکتا رہتا ہے اور پھر غائب ہو جاتا ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ شعلے کا تصور قاضی اختر نے میرؔ کی مثنوی سے لیا ہے اور اسے اپنے طور پر بیان کر دیا ہے۔ ''سراپا سوز'' کے اجزا میرؔ کی دونوں مثنویوں کے اجزا سے ملتے جلتے ہیں۔ میرؔ نے اپنی دونوں مثنویوں کے شروع میں تصورِ عشق کو بیان کیا ہے۔ یہی کام اخترؔ نے کیا ہے اور (۷۸) اشعار میں عشق کو بیان کیا ہے۔ عشق کا یہ بیان اختر کے ہاں بھی پُر اثر اور پُر مغز ہے۔ ''سراپا سوز'' ایک تمثیل ہے جس میں تصورِ عشق کو حسنِ تخیل سے اختر نے واقعیاتی صورت میں پیش کیا ہے۔ جب محبوبہ عاشق کے سر کو اپنے زانو پر رکھے ہوئے آہ و زاری کر رہی ہے تو غیب سے آواز آتی ہے اور دخترِ زرگر کے اندر بحرِ آتشیں جوش میں آ جاتا ہے اور اس کے سینے میں برق کو خجل کرنے والا شعلہ مشتعل ہو جاتا ہے۔ یہ شعلہ باطن سے نکلتا ہے اور ہر بن مو کو شرر افشاں اور دل و جگر کو مثلِ گلخن سوزاں کر دیتا ہے اور اسی کے ساتھ سر سے پاؤں تک آگ لگ جاتی ہے اور وہ لاش سے لپٹ کر لیٹ جاتی ہے اور جل کر ایک ہو جاتی ہے۔ میرؔ تصورِ عشق کو بیان کرتے ہیں۔ اختر عشقِ حقیقی اور نیرنگ ہائے عشق کو بیان کرتے ہیں۔ اس مثنوی پر میرؔ کی محولہ بالا دونوں مثنویوں کا اثر ہے لیکن طرزِ ادا الگ ہے۔ میرؔ کی ''دریائے عشق'' اور ''شعلۂ شوق'' نے، اردو مثنوی کی روایت میں جو تازہ روح پھونکی تھی، ''سراپا سوز'' اسی روایت کی ایک کڑی ہے۔

مثنوی ''سراپا سوز'' کے آخر میں قاضی اختر نے امام بخش ناسخؔ کے بارے میں لکھا ہے کہ:

میرے اک دوست ہیں میاں ناسخ	علم میں ان کی طبع ہے راسخ
فکر ان کی جہاں کرے پرواز	اوجِ معنی ہو فرش پا انداز
ہے سخن میں یہ ان کے نقش بدیع	جیسے زیور میں صنعتِ ترصیع
دل کو میرے محبت ان سے ہے	عشق انھیں بھی مرے سخن سے ہے

اختر ناسخ کے ''اوجِ معنی'' کی تعریف کرتے ہیں۔ یہی اوجِ معنی اس دور کی نئی شاعری کا نیا رجحان ہے۔ آئندہ صفحات میں اب ہم جناب ناسخ اور ان کی نئی تحریک شاعری اور حیدر علی آتش کے طرزِ سخن کا مطالعہ کریں گے لیکن اس سے پہلے

ہم زکی مرادآبادی اوران کی شاعری کا مطالعہ کرتے چلیں جو اس دور کے ایک پرگو وقادرالکلام شاعر ہیں اور روایت ناسخ میں شاعری کرنے اوراس کو عام کرنے کا کام کرتے ہیں۔ اثر لکھنوی نے لکھا ہے کہ ''ناسخ و آتش کی شاعری اسی (اختر) کا نقش ثانی ہے''[۲۲] یہ بلا تحقیق بات کہنے کی مضحکہ خیز مثال ہے۔ قاضی اختر نے تو مصحفی کی طرح ناسخ و آتش کے اسی رنگِ سخن (معنی تازہ) کو اپنایا تھا۔ زکی مرادآبادی بھی اختر کی طرح، یہی کام کرتے ہیں۔

حواشی:

[۱ (الف)] روز روشن، محمد مظفر حسین صبا، ص ۴۰، طہران ۱۳۴۳ھ

[۱ (ب)] شمع انجمن، سید محمد صدیق حسن خاں، ص ۶۳ رئیس المطابع شاہ جہانی، ۱۲۹۳ھ

[۱ (ج)] سخن شعرا، عبدالغفور نساخ، ص ۱۶، نولکشور لکھنؤ ۱۸۸۲ء

[۲] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۰۱ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء [۳] ایضاً ص ۳۰۲

[۴] ''معاصر'' پٹنہ شمارہ نمبر ۱، تبصرہ قاضی عبدالودود، ص ۱۷۰، سن ندارد

[۵] دیوانِ قلمی غیر مطبوعہ، مملوکہ بنارس یونی ورسٹی، ذخیرۂ لالہ سری رام، عکسی نقل مملوکہ مشفق خواجہ

[۶] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتب شفقت رضوی، ص ۵۵۴، ادارہ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۷] روز روشن، محمد مظفر حسین صبا، ص ۴۰، طہران ۱۳۴۳ھ

[۸] قطعہ منتخب، عبدالغفور خاں نساخ، مرتب انصار اللہ نظر، ص ۱۱، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء

[۹] شمع انجمن، صدیق حسن خاں، ص ۶۳، بھوپال ۱۲۹۳ھ [۱۰] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۰۲

[۱۱] ''مجموعہ''، مرتبہ حسرت موہانی، ص ۲، علی گڑھ سن ندارد + ''قطعہ منتخب''، نساخ، مرتبہ انصار اللہ نظر، ص ۱۱، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء

[۱۲] تذکرۂ شعرا، ابن امین اللہ طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۶۴، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۱۳] خمخانۂ جاوید، جلد اول، لالہ سری رام، ص ۲۰۰، نول کشور پریس لاہور ۱۹۰۸ء

[۱۴] دیباچہ دیوانِ ششم، مصحفی، ص ۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۱۵] گلشنِ بے خار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خان فائق، ص ۶۰۰ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۶] چھان بین، اثر لکھنوی، ص ۱۳۲، لکھنؤ ۱۹۵۰ء

[۱۷] ''معاصر'' پٹنہ، پہلا شمارہ دور نو اثر لکھنوی کی ''چھان بین'' پر تبصرہ از قاضی عبدالودود، ص ۱۷۱، سن ندارد

[۱۸] انتخاب سخن، جلد دوم یازدہم، حسرت موہانی، ص ۶۹ ۔ ۸۰، اترپردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۱۹] تذکرۂ شعرا، ابن امین اللہ طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۶۴، ادارہ تحقیقات اردو، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۲۰] مثنوی ''سراپا سوز'' محمد صادق اختر، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، ص ۵۴، لکھنؤ سن ندارد۔

[۲۱] الحق المبین، محمد نظام الحق، ص ۴۳۹، حیدرآباد سندھ ۱۹۸۴ء

[۲۲] چھان بین، اثر لکھنوی، ص ۱۲۲ ۔ ۱۸۳، لکھنؤ ۱۹۵۰ء

تبدیلی کا عمل و آغاز چوتھا باب

مہدی علی خاں زکی مرادآبادی

حالات و شاعری

زکی مرادآبادی (۱۲۰۸ھ[۱]۔۱۲۸۳ھ[۲]/۱۷۹۳ء ...۷۔۱۸۶۶ء) جن کا نام مہدی علی خان تھا[۳] مرادآباد میں پیدا ہوئے۔ اپنا نام ایک شعر میں اس طرح ظاہر کیا ہے

ہوا ہے نام اسی واسطے مرا مہدی ۔۔۔ کہ بوسہ اس کفِ پا کا میں لوں حنا ہوکر

شروع میں مہدی ہی ان کا تخلص تھا، بعد میں زکی اختیار کیا۔ مصحفی نے ریاض الفصحیٰ میں ان کا ترجمہ ''مہدی'' ہی کے ذیل میں درج کیا ہے۔ کسی مستند ذریعے سے یہ پتا نہیں چلتا کہ زکی، ناسخ یا مصحفی یا قتیل کے شاگرد تھے۔ ان کے بھائی زین العابدین خاں، جنھوں نے کلیاتِ زکی مرتب کیا اور اس کی تقریظ بھی لکھی، خود کو ناسخ کا شاگرد بتاتے ہیں اور ناسخ سے اپنے بھائی زکی کے گہرے مراسم کا ذکر بھی کرتے ہیں لیکن انھیں شاگرد نہیں بتاتے۔ قرائن بتاتے ہیں کہ وہ کسی کے شاگرد نہیں تھے۔ ایک شعر میں خود زکی بھی یہی بتاتے ہیں:

اب یہ جی چاہتا ہے یاروں کو دکھلائیں سخن ۔۔۔ شاعری میں نہیں اپنا کوئی استاد ہنوز

زکی کی ابتدائی تعلیم مرادآباد ہی میں ہوئی۔ اسی تعلیم کے لیے وہ لکھنؤ گئے اور علمائے فرنگی محل سے مستفید ہوئے[۴] مصحفی نے مہدی علی خاں زکی کو جوانِ قابل، ودانا لکھا ہے اور بتایا ہے کہ وہ فارسی و ہندی دونوں زبانوں میں شعر کہتے ہیں اور اپنی شاعری پر کمال غرور کرتے ہیں۔ اس وقت ان کی عمر تیس سال سے متجاوز ہے[۵] زکی دو بار دلی بھی گئے اور وہاں کی محفلوں میں شریک ہوئے[۶] کچھ عرصہ مضافاتِ سہارنپور کی تحصیل میں پیش کار بھی رہے[۷] اسی زمانے میں پنجاب بھی گئے جس کا ذکر اپنی غزلوں کے بعض اشعار میں بھی کیا ہے:

ملکِ پنجاب نظر آتا ہے فردوس زکی ۔۔۔ جب کہ پڑتی ہے نظر سایۂ طوبیٰ کی طرف

چاہ نے جھنگ سیالی کے جھکائے ہیں کنویں ۔۔۔ ہم کہاں ورنہ زکی اور یہ پنجاب کہاں

ملک پنجاب کے معشوق ہیں کیا رشک پری ۔۔۔ اضطرابِ دلِ عشاق کے گرمائے ہوئے

اسی زمانے میں وہ حیدرآباد دکن گئے اور وہاں آصف جاہ پنجم کے حضور میں قصائد پیش کیے اور انعام و اکرام سے نوازے گئے۔ یہاں ان کی بڑی قدر و منزلت ہوئی۔ لیکن کچھ عرصے بعد اپنے وطن واپس چلے آئے۔ کچھ عرصہ مرادآباد رہ کر لکھنؤ چلے آئے اور یہاں نواب قطب الدولہ کی وساطت سے واجد علی شاہ کی خدمت میں پیش ہو کر ملازم سرکار ہوئے۔ واجد علی شاہ نے ان کی قادرالکلامی اور استادانہ حیثیت و کمالِ فن کو دیکھ کر ۱۲۶۵ھ میں انھیں ملک الشعرا کے خطاب سے سرفراز کیا جو ان کی مہر پر کندہ تھا[۸] کلیاتِ زکی کی تقریظ میں بھی ان کے چھوٹے بھائی زین العابدین خاں نے انھیں ''مولوی مہدی علی خاں ملک الشعرا''[۹] لکھا ہے۔ جس کی مزید تصدیق نساخ کے تذکرے ''سخن شعرا'' سے

بھی ہوتی ہے[١٠] ٧/ فروری ١٨٥٦ء کو انگریزوں نے سلطنت اودھ کو ختم کر دیا اور واجد علی شاہ کلکتہ پہنچ کر نظر بند ہو گئے۔ سارا شیرازہ بکھر گیا۔ اسی زمانے میں زکی لکھنؤ چھوڑ کر مراد آباد آ گئے۔ ١٨٥٧ء میں جب شورش عظیم برپا ہوئی ان کا سارا مال واسباب لٹ گیا۔ اسی میں ان کا کلام بھی ضائع ہو گیا۔ زین العابدین خاں نے لکھا ہے کہ "ہنگامہ غدر میں کل کلام ان کا گھر کے اسباب کے ساتھ تلف ہو گیا"[١١] جب ہنگامہ غدر فرو ہوا تو والی رامپور نواب یوسف علی خاں نے انھیں رامپور بلا لیا اور جب تک نواب زندہ رہے زکی دربار رامپور سے وابستہ رہے۔ یہیں زکی نے اردو نثر میں داستانیں ترجمہ کیں۔ نواب کی وفات کے بعد وہ اپنی ضبط شدہ جائیداد کی بحالی کے لیے ١٢٨١ھ میں انبالہ آ گئے اور وہیں پچھتر سال کی عمر پا کر ذیقعد ١٢٨٣ھ میں وفات پا گئے[١٢]

صاحب "خوش معرکہ زیبا" نے زکی کو "صاحب ارشاد، علم معما اور تاریخ میں استاد، لکھا ہے[١٣]۔ لالہ سری رام نے لکھا ہے کہ "یہ صاحب سخن، مورخ بے بدل، فاضل بے مثل، شیریں سخن، ظریف اور زود فکر تھے۔ طرز سخن نہایت دلفریب اور پسندیدہ ہے"[١٤] ان کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک پُرگو، قادر الکلام و مشاق شاعر تھے جنھیں فن شعر، زبان و بیان اور مختلف اصناف سخن مثلاً غزل، قصیدہ، مثنوی اور تاریخ گوئی وغیرہ پر پورا عبور حاصل تھا۔ اپنے دور کے شاعروں اور اہل علم و ادب سے ان کے اچھے مراسم تھے۔ زین العابدین خاں نے لکھا ہے کہ "شیخ امام بخش ناسخ..... ان کے فضل و کمال کی کیفیت سے خوب آگاہ تھے اور رابطہ و اتحاد بھی شعرا میں ایسا نہیں دیکھا جیسا ان دونوں صاحبوں میں تھا..... فرماتے تھے کہ مولوی مہدی علی خان زکی فن شاعری میں بے عدیل ہیں علی الخصوص تاریخ گوئی میں از سابق تا حال ایسے صنائع بدائع کسی شاعر کی تصنیف سے نہیں دیکھے...... ایک شعر کو برادر صاحب (زکی) کے جناب شیخ صاحب (ناسخ) اکثر پڑھا کرتے تھے۔ میں نے عرض کیا کہ یہ سیدھا سا شعر آپ کو کس باعث سے پسند آتا ہے..... فرمایا کہ اس شعر میں بہت کیفیتیں ہیں۔ از آں جملہ ایک یہ لطف بھی ہے کہ اگر کوئی شاعر اس شعر کے مضمون کو کسی اور عبارت نظم یا نثر میں بیان کرنا چاہے گا تو ہرگز ہرگز بیان نہیں ہو سکے گا... اور وہ شعر یہ ہے:

ایک ذرا تیغ نگہ کو جو اشارا ہو جائے　　آپ کا نام ہو اور کام ہمارا ہو جائے"[١٥]

کلیات زکی میں، جو غزلیات، قصائد، تاریخ، مخمس، وغیرہ وغیرہ پر مشتمل ہے، پورا کلام اس لیے شامل نہیں ہے کہ وہ ہنگامہ غدر (١٨٥٧ء) میں تلف ہو گیا تھا۔ زکی نے اردو میں ایک مثنوی بھی لکھی تھی جس کا ایک شعر یہ تھا:

غم سے بلبل کو نعرہ زن دیکھا　　گل کے سر سے بندھا کفن دیکھا[١٦]

یہ نایاب ہے۔ مطبوعہ کلیات ان کے چھوٹے بھائی زین العابدین خاں نے زکی کے ایک شاگرد مرزا اکبر بیگ کی مدد سے مرتب کیا تھا۔ دیوان زکی کا ایک مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور، میں محفوظ ہے جو مصنف کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا نسخہ معلوم ہوتا ہے جس میں جابجا اسی روش تحریر میں ترمیم و تنسیخ کی گئی ہے۔ اس میں اردو دیوان کے علاوہ چار فارسی قصائد، فارسی کلام اور فارسی مثنوی "برق سخن" بھی شامل ہے۔ مطبوعہ کلیات اردو کا اس قلمی نسخے سے جب مقابلہ کیا گیا تو یہ بات سامنے آئی کہ اس میں وہ غزلیں بھی ہیں جو مطبوعہ دیوان میں شامل نہیں ہیں اور بہت سے اشعار اپنی اصل صورت میں ایسے موجود ہیں جو بدلی ہوئی صورت میں مطبوعہ دیوان میں ملتے ہیں۔ جابجا غزلوں پر صاد بھی بنا ہوا ہے۔ یہ ایک اہم نسخہ ہے۔

زکی نے ایک رسالہ "یادگیر" کے نام سے ١٢٦٥ھ میں تالیف کیا تھا[١٧] یہ بھی نایاب ہے۔ مرتب

کلیات زکی نے لکھا ہے کہ "علم عروض میں جناب محقق طوسی نے جو کتاب "معیار الاشعار" لکھی ہے وہ نہایت سخت اور دشوار ہے۔ برادر صاحب قبلہ (زکی) نے اس کی شرح میں ایک کتاب بہت شرح وبسط سے لکھی اور نام اس کا "تزکیہ" رکھا اور اس میں عجب لطف ہے کہ جناب مولوی سعد اللہ صاحب نے "معیار الاشعار" کی شرح لکھی ہے اور محقق علیہ الرحمہ کے اقوال پر اکثر اعتراض کیے ہیں، جناب برادر صاحب قبلہ نے اس شرح میں ان سب اعتراضوں کو بالکل اڑا دیا ہے۔ وہ کتاب لائق دید ہے" [۱۸] یہ نہیں کہا جا سکتا کہ "یادگیر" اور "تزکیہ" الگ الگ تصانیف ہیں یا ایک ہی تصنیف کے دو نام ہیں۔

رامپور کے زمانۂ قیام میں مہدی علی خاں زکی نے نواب سید محمد سعید خاں کے حکم سے "طلسم جام جم" کا ترجمہ "طلسم سعید" کے نام سے ۱۲۵۸ھ/۱۸۴۲ء میں کیا[۱۹] اس کے علاوہ انھوں نے "طلسم حیرت کدۂ آصفی" ۱۲۵۸ھ/۱۸۴۲ء میں طلسم حکیم قسطاس، جو "بوستانِ خیال" کی دوسری جلد کا ترجمہ ہے ۱۲۶۱ھ/۱۸۴۵ء میں، اور "طلسم سبع سیاغ" کا ترجمہ مکتوبہ ۱۸۵۴ء میں کیا[۲۰] داستانوں کے یہ سب تراجم، جو اردو نثر کا ایک بڑا ذخیرہ ہیں، غیر مطبوعہ ہیں۔ زکی کو اردو نثر پر قدرت حاصل تھی۔ مرتب "کلیات" نے لکھا ہے کہ "نثر ین عاری، سادہ و رنگین و مسجّع و مرجز مرصع سب قسموں کی ایسی لکھیں کہ ہر ایک منشی کامل نے سر جھکایا[۲۱] داستانوں کے ذریعے اردو نثر نے ترقی کے کتنے مراحل طے کیے اس کا پوری طرح اندازہ اب تک اس لیے نہیں لگایا جا سکا کہ نثر کا بحیثیت نثر بہت کم مطالعہ ہوا ہے۔ انیسویں صدی میں اردو نثر اپنے پیروں پر جم کر کھڑی ہو جاتی ہے اور قوت اظہار کے رنگا رنگ سلیقوں سے آشنا ہو جاتی ہے۔ اس ترقی میں زکی مراد آبادی بھی شامل ہیں۔ انھیں اپنی قصہ خوانی پر فخر ہے۔ ایک شعر میں خود کہا ہے

نام تک میرے جو پہونچا کے فسانہ چھوڑا   قصہ خواں بھولا وہاں طرزِ سخن آرائی

یہ نثر فورٹ ولیم کالج سے باہر لکھی جا رہی ہے جس میں نثر کے متعدد اسالیب، زندگی کے وسیع دائرے کا، احاطہ کر رہے ہیں۔

زکی نے جب شاعری شروع کی تو اس وقت مصحفی ایک قادر الکلام و مشاق شاعر کی حیثیت سے عزت واحترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے اور نئی نسل کے نمائندہ شاعر شیخ امام بخش ناسخ کا رنگ سخن تیزی سے مقبول ہو کر ساری فضا پر چھا رہا تھا۔ جرأت ۱۲۲۴ھ میں مر گئے۔ وہ اپنی زندگی ہی میں "معاملہ بندی" کے سارے امکانات اپنے تصرف میں لا چکے تھے اور ناسخ کے معنی تازہ کی تلاش کا رجحان تیزی سے معاملہ بندی کی جگہ لے رہا تھا۔ انشا بھی اس وقت منظر سے ہٹ کر اپنی پہلی سی اہمیت گنوا چکے تھے۔ سارے نئے شعرا کو اس وقت نئے رنگ سخن کی تلاش تھی۔ اس وقت ہماری تہذیب نئے سیاسی نظام کے پنجرے میں قید تھی اور زندگی کو آگے بڑھانے والے مقصد و معنی کو گم کر چکی تھی۔ "معنی تازہ" کی تلاش اس کی خواہشِ اول تھی اور اسی لیے ناسخ کا یہ نیا رجحان تیزی سے قبولِ عام کا درجہ حاصل کر رہا تھا۔ ادھر دلی میں غالب اور مومن اور ان کے زیر اثر شیفتہ نے بھی اسے قبول کیا تھا۔ ایک خط میں مرزا غالب نے اسی لیے مرزا علی حیدر افصح کے رنگ سخن کی تعریف کی اور لکھا کہ:

"مرزا علی حیدر افصح را فرد کامل دیدہ ام۔ روشے پسندیدہ و طرز گزیدہ دارد و ہمین است طرز مکرمی شیخ امام بخش ناسخ و خواجہ حیدر علی آتش و دیگر تازہ خیالانِ لکھنؤ" [۲۲]

مصحفی بھی اپنی مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے اسی رنگ کی طرف آ گئے تھے۔ اپنے دیوان ششم کے دیباچے مکتوبہ

۱۲۲۴ھ میں اسی بات کا اظہار و اعتراف کیا ہے کہ:

شیخ امام بخش ناسخ..... بر طرزِ ریختہ گویان سادہ کلام در عرصہ قلیل خطِ نسخ کشیدہ..... اگرچہ عاصی ہم از گروہ سادہ گویان بود لیکن..... غزلیات ایں دیوانِ ششم را اکثرے بروئے ایشاں گفتہ' [۲۴]

استاد مصحفی کے اس رجحان کو قبول کرنے سے کثیر تعداد میں ان کے شاگردوں نے بھی اسی رجحان کو قبول کر لیا تھا۔ زکی نے بھی ناسخ کو ''سلطانِ ہنرور'' کہا ہے اور بتایا ہے کہ اب زمانے میں باغِ معانی کی بہار کا زور زورہ ہے۔

باغِ معانی کی بہار اب ہے زمانے میں زکی　　　فیضِ سلطانِ ہنرور سے جو شاداب ہوا

زکی جب اپنی خداداد صلاحیتوں کے ساتھ شاعری میں آگے بڑھے تو ان کے سامنے دو رنگِ سخن تھے۔ ایک رنگِ سخن ناسخ کا اور دوسرا رنگِ سخن مصحفی کا۔ انھوں نے دونوں کو اپنانے کی کوشش کی اور دونوں اندازِ سخن میں کامیابی کے جوہر دکھائے۔ سلطانِ ہنرور امام بخش ناسخ نے چست زبان و بیان کے ساتھ ایک طرف عربی و فارسی الفاظ و تراکیب کو شاعری میں سمویا اور دوسری طرف نزاکتِ خیال سے تازہ خیالی اور مضمون تازہ کو جنم دیا۔ پُر شکوہ الفاظ کے استعمال سے ان کے طرز و لہجہ میں بلند آہنگی پیدا ہوئی۔ نئے مضامین و معانی کے اظہار کے لیے، مبالغے کے ساتھ، فارسی و عربی الفاظ، تراکیب، کنایات و تلمیحات کا استعمال بڑھا اور اس سے مشکل پسندی نے جنم لیا۔ زکی نے اس رنگِ سخن کو خود مصحفی سے بہتر، اپنے کلام میں پیدا کیا ہے۔ یہ بلند آہنگی مصحفی کے مخصوص شعری مزاج کے منافی ہے۔ اس بلند آہنگی کو سمجھنے اور دیکھنے کے لیے ناسخ کے یہ دو شعر پڑھیے:

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا　　　طلوعِ صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا

کفن کی جب سفیدی دیکھتا ہوں کنجِ مرقد میں　　　تو عالم یاد آتا ہے شبِ مہتابِ ہجراں کا

یہ دونوں شعر طرزِ ناسخ کے نمائندہ شعر ہیں۔ ان میں لہجے کا وہ دھیما پن نہیں ہے جو مصحفی کا مزاج ہے۔ ناسخ اونچی خطیبانہ آواز و لہجہ میں اپنی بات کہہ رہے ہیں۔ جب مصحفی اس طرز کو اپناتے ہیں تو کوشش کے باوجود یہ آواز ان کی شاعری میں سنائی نہیں دیتی۔ ناسخ کے یہ دو شعر پڑھ کر اب آپ مصحفی کے یہ دو شعر پڑھیے۔

ہے مردمک دیدۂ خورشید زمیں پر　　　جو نقش ہے توسن کے ترے کاسۂ سم کا

اس امر میں ہے مدرکۂ فلسفہ قاصر　　　کیا بھید ملے عاشقِ از خود شدہ گم کا

یہاں احساس و جذبہ سے ہٹ کر اوجِ فکر کی کوشش تو نظر آتی ہے لیکن مصحفی ''لنگور کی گردن'' یا ''نقاب الٹ'' والی غزلوں کے لہجے سے خود کو الگ نہ کر سکے اس کے برخلاف جواں سال مہدی علی زکی کے ہاں طرزِ ناسخ زیادہ جماؤ کے ساتھ اپنا جلوہ دکھاتا ہے:

ریختے میں بوئے معنی ہم نے پیدا کی زکی　　　سرزمینِ ہند میں کیا عطر کھینچا خاک کا

اب بوئے معنی کی نوعیت اور اس لہجے سے واقف ہونے کے لیے زکی کے یہ چند شعر دیکھیے

ہوا ہے آفتابِ صبح شعلہ داغِ پنہاں کا　　　بنا تارِ شعاعی تار تار اپنے گریباں کا

کھلا کھلنے میں گل کے مدعا رخصت کے گلشن سے　　　صدائے الفراق آئی جو ٹوٹا زخم کا ٹانکا

ہوا وہ گلبدن مسند نشینِ مخملِ گل رنگ　　　مقاماتِ حریری سے لڑا مضموں گلستاں کا

اُس رخ پہ سبزۂ خطِ مشکیں ہوا نمود　　　دھوکا یہاں تتار پہ ہے سبزہ زار کا

بدطالعی سے اپنی یہ ڈر ہے کہ پھر کہیں — بازو نہ ٹوٹے ہدہد فرخندہ فال کا
رقص بسمل خاک سے مستوں کے پیدا ہو گیا — گور کا گنبد بیاباں کا بگولہ ہو گیا
تنگ دستی سے عیاں ہوتے ہیں دل تنگی کے رنگ — گل ہوا خاطر شگفتہ جب کہ زر پیدا کیا
ہم نے چاکِ جگر و داغِ دروں کا مضموں — مثلِ خورشید و سحر دست و گریباں باندھا
چرخ اخضر میں نہیں شعلۂ خورشید عیاں — آسمانی ہے پری کسوتِ زنگاری میں
جوں آب زر پسینا غبغب میں ڈھل کے آیا — سونے کی کان نکلی گویا چہ ذقن میں
وصف اک خورشید رو کے لکھیے دیواں میں زکی — روکشِ تارِ شعاعی تارِ مسطر کھینچیے

زکی کے ان اشعار میں مصحفی سے زیادہ ناسخ کی مخصوص آواز و آہنگ نمایاں ہے۔ اگر ان اشعار کو دیوانِ ناسخ میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا لیکن یہاں بھی یہ بات نمایاں ہے کہ خیال اور مبالغہ بعید از قیاس نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ قوتِ متخیلہ اپنے حدود کو پہچانتی ہے۔ اس دور میں زکی کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے ''نئی شاعری'' کی اس روایت کو بڑے سلیقے اور شعور کے ساتھ، پھیلایا اور عام کیا۔

زکی کی شاعری کا ایک دھارا تو یہ ہے اور دوسرا دھارا وہ ہے جو سادہ گوئی کا دھارا ہے اور جذبہ و احساس کو شعر کے مزاج میں گھلاتا ہے۔ اس میں سادہ گوئی کی طویل روایت کے ساتھ مصحفی کا اثر بھی شامل ہے:

دل پر مرے ہاتھ رکھ کے اس نے — تھا دل میں جو کچھ گماں نہ دیکھا
کٹ گئی آنکھوں میں شب انتظار — دل کو تڑپنے کا مزا رہ گیا
دشتِ فنا سے نہ کچھ آئی خبر — قافلہ جو یہاں سے گیا رہ گیا
بے طرح دل کو عشق کا آزار ہو گیا — کس کی نظر لگی کہ بیمار ہو گیا
زکی کیا کہیے ان کا فربتوں سے بس خدا سمجھے — کہ دل لے کر یہ ظالم مفت میں برباد کرتے ہیں
ہم صدا اس کو سناتے ہیں کہ دل کو اپنے — زیرِ دیوار کھڑے ہو کے پکار آتے ہیں
شاید چلے ہے جنبشِ دامانِ یار سے — آتی ہے بوئے نازِ نسیمِ بہار سے
وصل کی رات ہے اور دل کے تڑپنے کا ہے لطف — پھر یہ دھڑکا ہے کہ پھر صبحِ جدائی ہوگی
بات کہہ لو کوئی ایک آن کے مہمانوں سے — بات رہ جاتی ہے اور وقت گزر جاتا ہے

کلیاتِ زکی کا خاصا بڑا حصہ اس رنگِ شاعری پر مشتمل ہے اور رنگِ ناسخ کے اشعار پڑھتے ہوئے جب یہ اشعار سامنے آتے ہیں تو اچھے لگتے ہیں۔

اب ایک طرف رنگِ ناسخ زکی پر حاوی ہے اور دوسری طرف سادہ گوئی کی روایت اور رنگِ مصحفی اثر انداز ہے۔ ان دونوں رنگوں کے امتزاج سے زکی کے ہاں ایک تیسری صورت نمود پاتی ہے اور یہی تیسری صورت زکی کی شاعری کی انفرادیت ہے۔ امتزاج کے ساتھ اس تیسری صورت کو سمجھنے کے لیے اب یہ اشعار پڑھیے۔

وصل کا لطف کہاں جب کہ ہوا اپنا وصال — نہ رہے آپ میں تو پھر غمِ ہجراں کس کا
اب تک ہوا نہ داغِ جگر کا جو گل چراغ — اے آفتابِ صبح ترا انتظار تھا
نالۂ ضعیف دل سے کہاں آئے لب تلک — منزل بڑی ہے اور مسافر تھکا ہوا

لے ہی چکا وہ جان ودل وطاقت وتواں　　کیوں آئے اب یہاں اسے کیا کام رہ گیا
دل سیر ہوگیا ہے زمانے کی سیر سے　　یہ طائر خیال جہاں سے اٹھا اٹھا
عہد طفلی ہی سے تھا جو اثرِ سنگ دلی　　سینہ اُبھرا بتِ کافر کا تو پتھر نکلا
تاثیر دردِ دل کا جو کچھ آ گیا خیال　　رویا میں چشمِ یار کو بیمار دیکھ کر
ان سے ہوتے ہیں عیاں عشق کے کیا کیا آثار　　مژہ وچشم کو ہم لوح وقلم کہتے ہیں
اپنا غم خوار نہیں اب تو جہاں میں کوئی　　تو بھی ہم سے نہ جدا اے غمِ تنہائی ہو

یہ چند شعر اور دیکھیے:

ایک ذرا تیغ نگہ کو جو اشارا ہوجائے　　آپ کا نام ہو اور کام ہمارا ہوجائے
جوہر تو مجھ میں تھے ملکوتی صفات کے　　انساں بنا کے کیوں مری مٹی خراب کی
زکی مسافرِ ملکِ فنا کو ہے لازم　　کہ باردوش پہ باندھے تو مختصر باندھے
وقفہ ہماری خاک پر اک دم ضرور تھا　　کیا آئے کیا کھڑے ہوئے کیا ٹھہرے کیا چلے
دل بستگی کسی سے مسافر کو کیا ضرور　　جب دل لگا تو رہ گئے جب دل اٹھا چلے
ہر نفس قافلۂ عمر سے دیتا ہے نشاں　　جنبشِ نبض سے آوازِ جرس آتی ہے

ان اشعار میں مضمون ومعنی بھی ہیں اور احساس وجذبہ کی تاثیر بھی۔ مزاجاً یہ اشعار مصحفی وناسخ کے رنگِ سخن سے الگ ہیں اور یہی زکی کا رنگِ سخن ہے۔

اس دور میں زکی کی شاعری کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ انھوں نے محمد تقی ہوس کی طرح، روایتی علامات، کنایات اور تلمیحات کے ذریعے اپنے دور کے حالات، واقعات اور سانحات کو پُر اثر انداز میں بیان کیا ہے۔ زکی کے متعدد اشعار میں اس دور کا کرب سمویا ہوا ہے لیکن آج یہ کرب ہمیں شدت کے ساتھ اس لیے محسوس نہیں ہوتا کہ آج وہ واقعہ یا سانحہ جس نے اس دور کے فرد کو ہلا کر رکھ دیا تھا، ہمارے جذبات کا حصہ نہیں ہے اور اس سے پیدا ہونے والا کرب ہمارا کرب نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار اپنے دور سے نکل کر ہمارے دور تک نہیں آتے۔ وہ اپنے ہی دور میں مقید رہتے ہیں۔ زکی، میر کی طرح، ان اشعار کی ''واقعیت'' کو ''آفاقیت'' کی سطح پر لانے میں کامیاب نہیں ہوتے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے دور کے اہم شاعر ہوتے ہوئے بھی دوسری صف میں کھڑے رہ جاتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے زکی کے یہ چند شعر دیکھیے:

ہمارے حال پہ لازم ہے رحم او صیاد　　کہ پر شکستہ ہیں اور شوق ہے رہائی کا
قید میں ہم کو تڑپتے ہوئے گذریں عمریں　　اور اب تک ہے وہی غمزۂ صیاد نیا
ہمارے نام کا آیا نشانے پر خدنگِ قہر　　جو اظلام ستم کا فرنگہ نے تیر پر لکھا
آتش دبی ہوئی مرے دل کی بھڑک اٹھی　　مدت کے بعد یاد جو داغ کہن کیا
یہاں پتھر کے پتلے بنتے ہیں تصویر پریوں کی　　طلسم ہند کا نقشہ ہے نیرنگِ پرستاں پر
میری بے بال وپری جو نہ ہو خاطر جمع　　دے نہ صیاد قفس سے مجھے ہر بار نکال
کبھی ہوگا کہ گلستانِ وطن دیکھیں گے　　ہم اسیرانِ قفس پھر بھی چمن دیکھیں گے

بے بال و پر کی طاقتِ پرواز طاق ہے ... صیاد کیوں نہ قیدِ قفس سے رہا کرے

خدا سے ڈر کے تو او برق دمِ نسیم کہیں ... یہ قیدیوں سے نہ کہنا کہ باغ جلتا ہے

یہ اشعار روایتی علامات کے ذریعے اس دور کے واقعات و سانحات مثلاً واجد علی شاہ کی معزولی، سلطنت اودھ کا خاتمہ، فرنگیوں کا ظلم و ستم، غدر ۱۸۵۷ء، مٹیا برج میں نظر بندی کی طرف تو اشارہ کر رہے ہیں لیکن آج کا عصر چونکہ ان میں شامل نہیں ہے اس لیے وہ آج ہمیں اس طرح متاثر نہیں کرتے جس طرح اس دور کے فرد کو متاثر کیا تھا۔ عام قاری کے لیے آج یہ اشعار روایتی علامات کے معنی تک محدود ہو کر رہ گئے ہیں۔ ایسی ہی علامات، کنایات اور تلمیحات سے زکی کی شاعری عبارت ہے اور یہی علامات ان کے اظہار کا بنیادی وسیلہ ہیں۔

زکی کے ہاں مشکل زمینوں میں بھی غزلیں ملتی ہیں۔ دوغزلے بھی خاصی تعداد میں ملتے ہیں۔ بعض غزلوں میں دو دو مقطعے آتے ہیں۔ بعض غزلوں کے مطلعوں میں خود کو مخاطب کرنے کے لیے اپنا تخلص لاتے ہیں۔ اکثر غزلیں تعدادِ اشعار کے اعتبار سے طویل ہیں بعض تو ایسی ہیں جو ۱۲۶ اشعار تک پھیلی ہوئی ہیں۔ بعض غزلوں میں چار اور بعض میں آٹھ مطلعے تک ملتے ہیں۔

زبان و بیان کے اعتبار سے بحیثیت مجموعی زکی کا کلام تعقید اور فنی سقم سے پاک ہے صنائع بدائع اور رعایت لفظی کو ہنرمندی کے ساتھ اس طور پر استعمال کرتے ہیں کہ شعر کا حسن نکھر جاتا ہے۔ روانی، برجستگی اور چستی کلام ان کی شاعری کی خصوصیات ہیں۔ ان کی زبان میں قدامت نہیں ہے۔ علامتِ فاعل ''نے'' کا استعمال بھی بالکل آج کی طرح ہے۔ روزمرہ و محاورہ بھی معیاری صورت میں صحت کے ساتھ ان کے کلام میں ملتا ہے۔

لکھنؤ کی بہاروں کا ذکر ان کی شاعری میں پرستان و خوباں کے حوالے سے آتا ہے: ع لکھنؤ چھوڑ کے سوچے کہ پرستان چھوڑ دیا۔ اس دور میں یہی لکھنؤ کا امتیاز تھا۔

ماہِ کنعاں سے فقط تھی گرمیِ بازارِ مصر ... لکھنؤ کی ہر گلی میں شاہدِ بازار ہیں

ایک شعر میں مزاجِ لکھنؤ کی ایک خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یگانہ چنگیزی کو بھی یہی شکایت تھی جو زکی کو اس زمانے میں اہلِ لکھنؤ سے تھی:

سخن ور لکھنؤ کے اے زکی ہیں اس قدر غرّا ... نہ سمجھیں قدر گر روح القدس شاعر ہو باہر کا

زکی نے ''سبزۂ بیگانہ'' کی روایتی اصطلاح کی طرح ''معنیٔ بیگانہ'' کی ترکیب بار بار استعمال کی ہے اور یہ ان سے مخصوص ہے۔ اس کے معنی کی نوعیت کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

مطلبِ اغیار سمجھا وہ بت ناآشنا ... کیا سخن میں اپنے لطفِ معنیٔ بیگانہ تھا

اپنے اشعار سے اغیار نے مطلب پایا ... یعنی مضمونِ سخن معنیٔ بیگانہ ہوا

اشعار اپنے جا کے وہاں پڑھتے ہیں رقیب ... مضمون سخن کا معنیٔ بیگانہ ہو گیا

جہاں میں لطفِ سخن کا کہیں مزا نہ رہا ... مذاقِ معنیٔ بیگانہ آشنا نہ رہا

مزا ہو معنیٔ بیگانہ کا سخن سے ادا ... زبان اپنی زبانِ رقیب ہو یارب

معنی ہے جو بیگانہ زکی اپنے سخن میں ... مضمون لیے جاتے ہیں اغیار اڑا کر

زکی مراد آبادی کے جو قصائد کلیات میں شامل ہیں وہ روایتی فنِ شاعری کے اعتبار سے اس صنفِ سخن کی

تاریخ میں اس لیے اہمیت رکھتے ہیں کہ کم شاعروں نے اس کثرت سے صنائع بدائع استعمال کر کے قصیدوں کو سجایا ہے اور ہر قصیدہ کا قطعہ تاریخ بھی الگ سے لکھا ہے۔ قصیدہ نعت سید المرسلینؐ میں جو قطعہ تاریخ جس سے ۱۲۴۴ھ برآمد ہوتے ہیں، کہا ہے کہ یہ پانچ اشعار پر مشتمل ہے اور قصیدے کے آخری چار شعروں میں بتایا ہے کہ اس کے ہر مصرع سے تاریخ نکلتی ہے۔ اگر دونوں مصرعوں کے موافق ومخالف حروف کا مہملہ ومعجمہ کے حساب سے تاریخ نکالی جائے تو (۱۹۱) طرح سے تاریخ برآمد ہوگی۔ اسی طرح قصیدہ جلوس نواب ناصر الدولہ آصف جاہ بہادر والئی حیدرآباد دکن کا جو قطعۂ تاریخ کہا ہے اس کے متعلق زکی نے لکھا ہے کہ اس کا طریقہ یہ ہے کہ "ہر مصرع تاریخ ومنقوط ہر شعر ہم تاریخ وغیر منقوطہ ہم تاریخ ومنقوط ہر یک مصرع وغیر منقوط دیگر ہم تاریخ است" [۲۴] اسی طرح نواب منتظم الدولہ حکیم مہدی علی خاں بہادر، وزیراعظم شاہِ اودھ کے قصیدہ میں "پنج ہزار ونہصد وشش مادۂ تاریخ" برآمد ہوتے ہیں اوران مادہ ہائے تاریخ کے استخراج کا طریقہ یہ ہے کہ "ہر مصرع تاریخ ومنقوط شعر تاریخ وغیر منقوطہ ہم تاریخ ومنقوط یک مصرع وغیر منقوط دیگر ہم تاریخ وغیر منقوط اول مصرع ومنقوط دوم ہم تاریخ وبہمیں طریق مصرع اولی را از ہر یک مصرع تا آخر مصرع کہ ربط دہند تاریخ برمی آید، بعدہ مصرع دوئمی را از تمامی مصرع ہا وبعد ازاں ثالث ورابع وغیرہ ہمہ مصرع ہا از ہر مصرع کہ ربط دادہ شود تاریخ پیدا می شود۔ غرض بہمیں طور ہا پنج ہزار ونہصد وشش مادۂ تاریخ برمی آیند" [۲۵]

تاریخ گوئی کی تاریخ میں یہ کام کسی اور شاعر نے اس طور پر نہیں کیا۔ ناسخ نے، جو تاریخ گوئی میں خود ایک مقام رکھتے ہیں، زکی کے بارے میں کہا تھا کہ "تاریخ گوئی میں از سابق تا حال ایسے صنایع بدائع کسی شاعر کی تصنیفات سے نہیں دیکھے اور نہیں سنے" [۲۶]

زکی اس دور کے اہم شاعر ہیں جنھوں نے نئے رنگِ سخن کی روایتِ ناسخ کو نہ صرف آگے بڑھایا اور اپنے دور کی ترجمانی کی بلکہ قدرتِ کلام سے اپنی مشاقی وقادر الکلامی کا لوہا منوایا۔ واجد علی شاہ اودھ کے آخری تاج دار تھے اور زکی اس سلطنت کے آخری "ملک الشعرا" تھے۔

سلطان شاعروں کا جہاں میں تو ہے زکی ہے کشورِ سخن میں ترا نام آج کل

اس وقت شاعری کا مقبول ترین رجحان وہ تھا جس کے علم بردار شیخ امام بخش ناسخ تھے۔ یہی وہ "طرز جدید" تھا جو "معاملہ بندی" اور "سادہ گوئی" کی روایتِ شاعری کو اپنے زور میں بہالے گیا تھا۔ یہ دور اصلاً ناسخ وآتش کا دور ہے لیکن اس دور اور اس کے ممتاز شاعروں کے مطالعہ سے پہلے ہم "نثرِ سادہ" کی اس نئی تحریک کا مطالعہ کرتے چلیں جو فورٹ ولیم کالج کلکتہ میں اسی وقت سے پروان چڑھ رہی تھی جب یہ کالج انگریزوں کی فتح اور ٹیپو سلطان کی شکست وشہادت (۱۷۹۹ء) کی پہلی "سالگرہ" کے موقع پر، نئے انگریز افسروں کی تعلیم وتربیت کے لیے، لارڈ ولزلی نے قائم کیا تھا۔ آیئے اب فورٹ ولیم کالج چلتے ہیں جو بہت دیر سے ہماری راہ تک رہا ہے۔

حواشی:

[۱] تلامذۂ مصحفی، افسر صدیقی امروہوی، ص ۱۲۸، مکتبۂ نیا دور کراچی ۱۹۷۹ء

[۲] ایضاً ص ۱۳۳

[۳] زکی مراد آبادی کے چھوٹے بھائی زین العابدین خاں، جو خود بھی شاعر اور ناسخ کے شاگرد تھے، کلیات زکی کی تقریظ میں تین جگہ پر ان کا یہی نام لکھا ہے۔ مصحفی نے ریاض الفصحا میں صرف مہدی علی اور افسر صدیقی امروہوی نے شیخ مہدی علی لکھا ہے۔ دیکھیے تقریظ کلیاتِ زکی، مرتبہ زین العابدین خاں، ص ۳۵۲۔۳۵۴، مطبع منشی نولکشور۔ لکھنؤ سن ندارد۔

[۴] تلامذۂ مصحفی، محولہ بالا، ص ۱۲۸

[۵] ریاض الفصحاء، مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۴۔۲۷۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد۔

[۶] گلشن بے خار، شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۲۲۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۷] تذکرۂ نغمۂ عندلیب، وحشی، ص ۱۰۲، دہلی ۱۲۶۱ھ/ ۱۸۷۵ء

[۸] تلامذۂ مصحفی، محولہ بالا، ص ۱۳۳

[۹] کلیات زکی، محولہ بالا، ص ۳۵۲

[۱۰] سخن شعراء، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۲۰۱، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۱۱] کلیات زکی، محولہ بالا، ص ۳۵۲

[۱۲] تلامذہ مصحفی، محولہ بالا

[۱۳] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۴] خمخانۂ جاوید، جلد سوم، لالہ سری رام، ص ۲۵۵، دہلی ۱۹۱۷ء

[۱۵] کلیات زکی، محولہ بالا، ص ۳۔۳۵۲۔

[۱۶] ایضاً

[۱۷] خمخانۂ جاوید، جلد سوم، محولہ بالا، ص ۲۵۵

[۱۸] کلیات زکی، محولہ بالا، ص ۴۔۳۵۳

[۱۹] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۸۳۰، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۰] ایضاً

[۲۱] کلیات زکی، محولہ بالا

[۲۲] مجموعۂ نثر غالب، مرزا اسداللہ خاں غالب، ص ۴۰، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹

[۲۳] دیباچہ دیوانِ ششم، مصحفی، ص ۲۸۔۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۹۴ء

[۲۴] کلیات زکی، محولہ بالا، ص ۳۰۳

[۲۵] ایضاً، ص ۳۰۸

[۲۶] تقریظ کلیات زکی، زین العابدین خاں، محولہ بالا، ص ۳۵۳

فصل دوم

(یہ فصل پندرہ ابواب پر مشتمل ہے)

فصل دوم: فورٹ ولیم کالج

پہلا باب

فورٹ ولیم کالج: مقاصد و تعارف

فورٹ ولیم کالج کلکتہ انیسویں صدی کا ایک اہم ادارہ تھا جس کی بنیاد انگریز گورنر جنرل، مارکوئیس ویزلی نے ٹیپو سلطان کی شکست اور انگریزوں کی فیصلہ کن فتح (۴ر مئی ۱۷۹۹ء) کی پہلی سالگرہ (۴ر مئی ۱۸۰۰ء) کے موقع پر رکھی تھی۔ اس کالج کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ ان نئے انگریز افسران کی، جو پندرہ سولہ سال کی عمر میں انگلستان سے بھرتی کر کے ہندوستان بھیجے جاتے تھے، یہاں ایسی تعلیم و تربیت کی جائے کہ وہ نہ صرف اپنے فرائضِ منصبی کو پوری کارکردگی سے ادا کر سکیں بلکہ ''مشرق میں برطانوی طاقت کے پُرجوش حامی بن کر دنیا کے اس حصے میں عیسائی مذہب کو بھی قائم کر سکیں''۔ ولزلی کا خیال تھا کہ یہ نوجوان جو سول ملازمت حاصل کر کے ہندوستان بھیجے جاتے ہیں نہ صرف کم تعلیم یافتہ اور بے تربیت ہوتے ہیں بلکہ وہ ہندوستان کی زبانوں اور یہاں کے طور طریقوں، رسم و رواج اور قاعدے قانون سے بھی ناواقف ہوتے ہیں اور جب اپنے منصب پر فائز کیے جاتے ہیں تو ان کی حیثیت ایک ایسے ادنیٰ ملازم کی سی ہوتی ہے جو نقل نویس بابو سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا'' [۱] اس لیے اس ادارے کو قائم کرنے کا اصل مقصد یہ رکھا گیا کہ

> ''انگریزی ایسٹ انڈیا کمپنی کے سول ملازمین، جو حکومتِ ہند کے اعلیٰ و اہم منصبوں پر فائز ہیں، ان کے لیے ضروری ہے کہ وہ متعلقہ کٹھن فرائض کی ادائیگی کے پوری طرح اہل ہوں۔ ایسے میں ضروری ہے کہ ادب و سائنس کے عمومی اصولوں سے واقفیت بہم پہنچانے کے لیے ان کی تعلیم و تربیت کی گئی ہو اور وہ حکومت وقت کے قوانین اور برطانیۂ عظمیٰ کے آئین سے بھی واقف ہوں۔ ساتھ ہی وہ ہندوستان اور دکن کی دیسی زبانوں سے بھی واقف ہوں اور ان مختلف صوبوں کے دستور، رسم و رواج اور طور طریقوں سے بھی واقف ہوں جہاں حسنِ خوبی سے حکومت چلانے اور برطانوی سلطنت کے استحکام کے لیے انھیں تعینات کیا گیا ہو ساتھ ہی وہ انگریزی ایسٹ انڈیا کمپنی کے مفادات و وقار کے بھی پوری طرح نگہبان ہوں'' [۲]

کالج کے قیام سے پہلے ۳ر جنوری ۱۷۹۹ء کو ولزلی نے ایک حکم نامہ جاری کیا کہ

> ''یکم جنوری ۱۸۰۱ء اور اس کے بعد سے کوئی ملازم سرکار کسی بھی عہدے کا مجاز نہیں ہوگا جب تک اس نے قوانین، اصول و ضوابط اور اُس زبان کے امتحان پاس نہ کر لیے ہوں جن کا علم اس مراسے

سے لازمی و ناگزیر قرار دیا جاتا ہے۔" [۳]

اس مقصد کے لیے ولزلی نے ۱۰ر جولائی ۱۸۰۰ء مطابق ۱۷ر صفر ۱۲۱۵ھ کو فورٹ ولیم کالج ضابطہ ۹ کے تحت قائم کر دیا۔ اسی دن کالج کے قواعد وضوابط بھی تیار و منظور کر دیے گئے اور ساتھ ہی ابتدا میں یہ بھی واضح کر دیا گیا کہ گورنر جنرل کے حکم خاص سے ٹیپو سلطان کی شکست اور انگریزوں کی شاندار فتح کی پہلی سالگرہ کی یادگار کے طور پر ۴ر مئی ۱۸۰۰ء کی تاریخ درج کی جائے۔

کالج کا پہلا ٹرم (Term) ۶ر فروری ۱۸۰۱ء کو شروع ہوا۔ کالج رائٹرز بلڈنگ کلکتہ میں قائم کیا گیا۔ تعلیم کا معیار وہی رکھا گیا جو انگلستان کے سول افسروں کے لیے مقرر کیا گیا تھا۔ کالج کے پرنسپل اور نائب پرنسپل کے منصب کو پرووسٹ اور نائب پرووسٹ کا نام دیا گیا اور از روئے ضابطہ لازم قرار دیا گیا کہ چرچ آف انگلینڈ کے پادری (Clergyman) ہی اس منصب کے اہل ہوں گے۔ ساتھ ہی سب طلبہ کے لیے آسمانی عبادت (Divine Service) لازمی قرار دی گئی۔

ولزلی کو کالج قائم کرنے کی اتنی جلدی تھی کہ اس نے کورٹ آف ڈائریکٹرز سے اس کی پیشگی منظوری بھی نہیں لی اور جب یہ مسئلہ کورٹ کے سامنے آیا تو کورٹ نے ۱۵ر جون ۱۸۰۲ء کو کالج بند کرنے کا حکم صادر کر دیا اور کہا کہ اب افسروں کے لیے دیسی زبانوں کی تعلیم کا انتظام گل کرسٹ کے مدرسے میں، پہلے کی طرح، بڑے پیمانے پر کیا جائے۔ اس صورت حال میں ولزلی نے ۵ر اگست ۱۸۰۲ء کو ایک خط حکومت انگلستان کو بھیجا لیکن کالج کو جاری رکھنے کی منظوری وہاں سے بھی نہ ملی اور اس کی جگہ کورٹ آف ڈائریکٹرز کی منظوری سے انگلستان میں ہیلی بری کالج ۱۸۰۶ء میں افسروں کی تعلیم و تربیت کے لیے قائم کر دیا گیا اور فورٹ ولیم کالج کو صرف علوم شرقیہ اور دیسی زبانوں کی تعلیم کے لیے مخصوص و محدود کر دیا گیا۔ ''کورٹ'' کے حکم سے اسی کے ساتھ کالج کے اساتذہ کی اسامیاں کم کر دی گئیں اور منشیوں کی اسامیوں پر بھی نظر ثانی کے لیے کہا گیا۔ اس سے کالج کی صورت ہی بدل گئی۔ اب وہ صرف دیسی اور مشرقی زبانوں کی تعلیم کا ایک ادارہ بن کر رہ گیا اور یہ سب کچھ ولزلی کی بصیرت کے برعکس تھا۔ حکم کے مطابق ۳۱ر دسمبر ۱۸۰۶ء تک اسامیوں پر نظر ثانی کا عمل بھی پورا ہو گیا اور ۱۸۰۷ء ہی سے کالج شدید مالی بحران کا شکار ہو گیا۔ ۱۲ فروری ۱۸۰۷ء کو سر جارج برلو کے حکم سے ۱۸۰۱ء کے ضوابط منسوخ کر دیے گئے۔ ادھر ولزلی اپنی میعاد پوری کر کے انگلستان واپس چلے گئے اور اس طرح اس کالج کا پہلا دور ۱۸۰۶ء میں ختم ہو گیا۔ یہی وہ دور تھا جس کے اثرات نے ہندوستان کی کئی زبانوں اور ان کی نثر کو متاثر کیا تھا اور جس کی وجہ سے فورٹ ولیم کالج کا نام دائرِ اردو ادب کی تاریخ کا حصہ بن گیا ہے۔ یہ کالج اپنے چند منشیوں، مختصر عملے اور محدود مقصد کے ساتھ چلتا ضرور رہا لیکن ۱۸۳۵ء میں جب لارڈ میکالے نے اپنی ''روداد تعلیم'' پیش کی اور ۱۸۳۸ء میں دفتروں میں انگریزی زبان کو رائج کر دیا گیا تو یہ چھوٹا فورٹ ولیم کالج بھی بے وقت کی راگنی بن کر رہ گیا۔ ۲۴ر جنوری ۱۸۵۴ء کو لارڈ ڈلہوزی نے فورٹ ولیم کالج کو بند کرنے کا حکم جاری کر دیا اور اس طرح یہ کالج خشک و تر موسموں سے گزرتا تاریخ کی گود میں جا سویا۔ اب اس کا رونے والا بھی کوئی نہیں تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے موقوف ہونے کے بعد امتحانات کے لیے ایک بورڈ قائم کر دیا گیا جس کا کام یہ تھا کہ فورٹ ولیم کالج کے انداز پر دیسی زبانوں میں سول ملازمین کا امتحان لے کر رپورٹ حکومت کو پیش کرے۔

فورٹ ولیم کالج کے قیام کا مقصد تو یہ تھا کہ وہ نئے افسروں کی معقول تعلیم و تربیت کا انتظام کرے تاکہ وہ

برطانیہ کے استعماری نظام کو خوش اسلوبی سے چلا کر مستحکم کر سکیں۔ اس کے لیے دیسی زبانوں کی تعلیم بھی ضروری تھی لیکن آج جب ہم بحیثیت مجموعی کالج کے اثرات پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ افسروں کی تربیت کا وہ حصہ جو برطانوی نظامِ حکومت کی کارگزاری وخوش انتظامی سے تعلق رکھتا ہے، اپنے اثر کے اعتبار سے دفتروں تک محدود تھا لیکن وہ حصہ جس کا تعلق زبانوں کی تعلیم وتدریس سے تھا، اس نے نہ صرف زبانوں اور اسلوبِ تحریر کو بدل کر زیادہ گہرا اثر ڈالا بلکہ اسے عام کر کے مستقبل کے اسلوبِ نثر سے ملا دیا۔ اگر فورٹ ولیم کالج میں دیسی زبانوں کی تعلیم کا انتظام نہ کیا جاتا اور یہ ادارہ صرف افسروں کی انتظامی اہلیت بڑھانے کا کام کرتا تو اس کی حیثیت ویسی ہوتی جیسی اس قسم کے تربیتی اداروں کی ہوتی ہے۔ زبانوں کی تعلیم وتدریس کے لیے اس بات کی ضرورت شدت سے محسوس کی گئی کہ طلبہ کے لیے نصابی کتابیں تیار کرائی جائیں۔ پھر ان کو چھاپنے کے لیے وہ جدید ترین طریقے استعمال کیے جائیں جن سے اب تک ان زبانوں کی تحریروں کا واسطہ نہیں پڑا تھا۔ ساتھ ہی وہ بنیادی کتابیں بھی تیار کی جائیں جو تدریس کے لیے ضروری ہیں اور جس کے ذیل میں لغات اور کتبِ قواعد آتی ہیں۔ ایسی کتابیں بھی تیار کرائی جائیں جن کے مطالعے سے طلبہ سیکھنے والی زبانوں پر قدرت حاصل کر سکیں۔ یہ مسئلہ بھی سامنے آیا کہ صحیح تلفظ کے لیے چھپائی میں اعراب کا اہتمام کس طرح کیا جائے۔ دیسی زبانوں کو رومن رسم الخط میں کس طرح لکھا جائے کہ ان زبانوں کا صوتی نظام رومن رسم الخط میں سما جائے۔ اس کے لیے نقلِ حرفی (Transliteration) کی معیار بندی بھی ضروری تھی۔ یہ سب مسائل اس شخص کے سامنے آئے جو فورٹ ولیم کالج میں ''ہندوستانی'' کے پروفیسر کے منصب پر ۱۸راگست ۱۸۰۰ء کو مقرر ہوا تھا اور جسے ہم گل کرسٹ کے نام سے جانتے ہیں۔ گل کرسٹ نے ان سب مسائل میں گہری دلچسپی لی۔ گل کرسٹ نے نہ صرف خود تصنیف وتالیف کا کام کیا بلکہ کالج کے منشیوں کو بھی اسی کام پر لگایا جنھوں نے اس کے مشورے سے ایسی کتابیں تصنیف وتالیف کیں جن میں سے اکثر آج بھی اہمیت رکھتی ہیں اور بعض تو کلاسیک کا درجہ اختیار کر گئی ہیں اور جن میں میر امن کی ''باغ و بہار'' کا نام سرفہرست ہے۔

فورٹ ولیم کالج نے اردو نثر کا کوئی نیا طرزِ ادا یا اسلوبِ بیان دریافت نہیں کیا بلکہ پہلے سے موجود طرزِ سادہ کو، اپنے طلبہ کی ضرورت کے پیشِ نظر، جو عام طور پر اہلِ علم اور طبقۂ خواص میں مقبول نہیں تھا، اختیار کر لیا اور ساری کتابیں اسی طرز میں لکھوا کر جدید انداز سے شائع کیں۔ یہ سادہ طرزِ ادا وقت کی ضرورت تھی اور آنے والے وقت کے تقاضوں کے عین مطابق تھا اسی لیے وقت کے ساتھ مقبول وعام ہوتا چلا گیا۔ اس طرزِ سادہ میں سارا زور اپنی بات کو پوری طرح کہنے پر ہوتا ہے اور بےضرورت انشا پردازی اور شاعرانہ عبارت آرائی سے گریز کیا جاتا ہے۔ اٹھارویں صدی میں بھی اس طرزِ سادہ میں تصنیف کی ہوئی تصانیف ملتی ہیں جن کا مطالعہ ہم جلد دوم میں [۴] کر آئے ہیں اور جن میں ''قصہ مہر افروز و دلبر''، ''تفسیر مرادیہ''، ''موضح القرآن''، ''نو آئین ہندی''، محمد باقر آگاہ کے نثری ''دیباچے'' اور شاہ عالم ثانی کی ''عجائب القصص'' کے بعض حصے اسی طرزِ سادہ کے معیاری نمونے ہیں۔ اٹھارویں صدی میں جو نثر طبقۂ خواص اور صاحبانِ علم کے لیے لکھی گئی وہ ''نوطرزِ مرصع'' اور ''فسانۂ عجائب'' کی طرح مسجع ومقفیٰ عبارت سے آراستہ ہے اور جو عام معاشرے کے لیے لکھی گئی ہے جیسے ''تفسیر مرادیہ'' یا ''موضح القرآن'' وہ فورٹ ولیم کالج کی نثر کی طرح طرزِ سادہ میں لکھی گئی ہے۔ فورٹ ولیم کالج کا یہ تخلیقی دور جو گورنر جنرل ولزلی کے انگلستان جانے کے ساتھ ۱۸۰۶ء میں ختم ہو گیا، اس کالج کا بہترین وزرین دور ہے۔ اس کے بعد کی کہانی اس کے سسک سسک کر دم توڑنے کی کہانی ہے۔

ہر تعلیمی وتدریسی ادارہ اپنے اساتذہ سے پہچانا جاتا ہے۔فورٹ ولیم کالج میں اس وقت کے بہترین اساتذہ کا انتخاب کیا گیا۔اردو زبان چونکہ دیسی زبانوں میں سب سے زیادہ بولی اور سمجھی جانے والی زبان تھی اس لیے اس کی تعلیم کے لیے بھی بہترین اساتذہ کا انتخاب کیا گیا۔روایت ہے کہ محمد تقی میر کو بھی فورٹ ولیم کالج سے اشارہ ملا تھا۔ان کا کلیات ۱۸۱۱ء میں چھاپنے کا اعزاز بھی اسی کالج کو حاصل ہے۔میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' بھی ۱۸۰۲ء میں اسی ادارہ سے شائع ہوئی۔دیوانِ سوز بھی ۱۸۱۰ء میں پہلی بار اسی کالج سے شائع ہوا۔یہ کتابیں نئے ٹائپ میں شائع ہوئیں جو آج بھی آنکھوں کو اس لیے بھلا لگتا ہے کہ یہ ٹائپ نستعلیق سے مشابہ ہے۔اس ادارہ میں اساتذہ کے تقرر میں حاکم ومحکوم کی تقسیم کو سامنے رکھا گیا تھا۔پروفیسر جو انگریز تھے بڑی بڑی تنخواہوں پر رکھے گئے اور دیسی اہلِ علم کو معمولی تنخواہوں پر ملازم رکھا گیا۔پروفیسر عربی جون بیلی (John Baillie) کی تنخواہ سولہ سو روپے ماہوار تھی اور ایک ہزار روپیہ اسے عربی مترجم کی حیثیت سے بھی ملتا تھا۔گل کرسٹ کی ماہانہ تنخواہ سولہ سو روپے تھی جب کہ میر امن کی تنخواہ چالیس روپے ماہوار تھی۔میر منشی کو دو سو روپے، نائب میر منشی کو ۸۰ روپے، منشی کو ۴۰ روپے اور نائب منشی کو ۳۰ روپے ماہوار دیے جاتے تھے۔ان منشیوں میں میر امن، حیدر بخش حیدری، شیر علی افسوس، اور بہادر علی حسینی جیسے صاحبانِ علم شامل تھے۔لیکن یہ بات اپنی جگہ ہے کہ مغلیہ سلطنت کے زوال کے بعد معاشی بدحالی اور سماجی انتشار کی جو صورتِ حال پیدا ہوگئی تھی اس میں فرد کی تخلیقی صلاحیتیں بے زبان اور گونگی ہوگئی تھیں اگر ان لوگوں کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کا موقع نہ ملتا تو آج ہم ان میں سے شاید ہی کسی کے نام وکام سے واقف ہوتے۔زوال اسی طرح معاشرے پر نازل ہوتا ہے کہ فرد اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار سے محروم ہوجاتا ہے۔فورٹ ولیم کالج اور گل کرسٹ کی دانش مندی نے انھیں اظہار کا وہ موقع فراہم کیا کہ سدا بہار تصانیف سے اردو زبان مالا مال ہوگئی اور فورٹ ولیم کالج کا نام وکام بھی ہماری تہذیبی وادبی تاریخ کا جزو بن گیا۔فورٹ ولیم کالج کی خدمات کو، اختصار کے ساتھ یوں بیان کیا جاسکتا ہے:

(۱) فورٹ ولیم کالج، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، نوجوان انگریز افسروں کی تعلیم وتربیت کے لیے وجود میں آیا تھا اس لیے جو کتابیں یہاں لکھی یا لکھوائی گئیں ان میں یہ بات پیشِ نظر رکھی گئی کہ تحریر میں عام بول چال کی سادہ زبان استعمال کی جائے اور سارا زور خیال یا بات کے اظہار پر ہو۔جب اس سادہ نثر کے نمونے سامنے آئے تو یہ اسلوب نثر، بدلتے ہوئے تہذیبی وسیاسی منظر میں، سب لکھنے والوں کو مفید وپراثر معلوم ہوا۔یہ اسلوب نثر ایک طرف وقت کی ضرورت تھا، بازار میں اس کی مانگ تھی اور اس اسلوب سادہ میں معیاری کتاب لکھنے پر کالج کی طرف سے انعامات بھی دیے جاتے تھے۔اسلوب سادہ کی اس سرپرستی کی وجہ سے یہ اسلوب تیزی سے عام اور مقبول ہونے لگا۔اس طرح اردو نثر، انشاپردازی کے پرتصنع دور سے نکل کر، جدید دور کے دائرے میں داخل ہوگئی۔طرزِ سادہ کی اس روش نے اس دور میں نہ صرف اردو زبان کی نثر کو متاثر کیا بلکہ بنگالی مرہٹی اور ہندی زبانوں کی نثر کو بھی شدت سے متاثر کیا۔

(۲) اس وقت اردو یا کسی بھی دیسی زبان میں طلبہ کے لیے جدید انداز کی نصابی کتابیں لکھنے اور تیار کرنے کی کوئی روایت نہیں تھی۔فورٹ ولیم کالج نے یہ کام ایسے سلیقے سے انجام دیا کہ نصابی کتابیں لکھنے کی مضبوط روایت قائم ہوگئی اور یہیں سے یہ روایت سارے ہندوستان میں پھیل گئی۔محمد حسین آزاد اور اسمٰعیل میرٹھی کی نصابی کتب اسی روایت کا پھل ہیں۔

(۳) فورٹ ولیم کالج پہلی درس گاہ تھی جہاں مختلف عقائد، مختلف زبانوں اور مختلف تہذیبوں کے لوگ جمع ہوگئے

تھے۔ کلچر و زبان کی اس رنگا رنگی نے ایک دوسرے کو لاشعوری طور پر متاثر اور بہت سی غلط فہمیوں کو دور کیا اور قدامت سے جدیدیت کی طرف سفر کو آسان بنا دیا۔ پہلی مرتبہ کالج میں موجود صاحب علم افراد کی موجودگی سے مشرق و مغرب کی یہ تہذیبیں ایک دوسرے سے قریب آئیں اور افہام و تفہیم کا عمل تیز ہوا۔

(۴) اب تک مقتدر حاکم انگریز اپنی ہندوستانی رعیت کو غیر مہذب جانتے تھے۔ جب طلبہ (نوجوان افسران) اور انگریز اساتذہ نے یہاں کی دیسی زبانوں اردو، بنگلہ، مرہٹی، ہندی وغیرہ اور دوسری علمی زبانوں عربی، فارسی، سنسکرت کا مطالعہ کیا تو انھیں پتا چلا کہ یہ سب زبانیں بڑی، اہم اور ترقی یافتہ ہیں۔ اسی کے ساتھ ان کی دلچسپی ان زبانوں کے ساتھ بڑھ گئی اور انھوں نے نہ صرف بہت سے ادبی و علمی شاہ کاروں کا انگریزی زبان میں ترجمہ کیا بلکہ ان زبانوں کی قواعد (گرامر) اور لغات بھی تیار کیں۔ انیسویں صدی میں تالیف ہونے والی اردو انگریزی اور انگریزی اردو لغات و قواعد اسی رجحان کی ترجمانی کرتی ہیں۔

(۵) اس دور میں طباعت عام نہیں ہوئی تھی۔ عام طور پر کاتب مسودوں سے نقلیں تیار کرتے تھے لیکن کلکتہ میں چھاپے خانے کے رواج نے اب اس کام کو آسان کر دیا۔ ضرورت کے تحت اردو، ہندی، مرہٹی، بنگلہ کے ٹائپ بھی تیار ہونے لگے۔

(۶) نصابی کتب کی تیاری میں، صحیح تلفظ کے لیے، اعراب کا استعمال ضروری تھا۔ گل کرسٹ کی نگرانی میں یہ مسئلہ بھی حل ہو گیا۔ گل کرسٹ نے نہ صرف نستعلیق ٹائپ کو تیار کرایا بلکہ یائے معروف و مجہول اور واؤ معروف و مجہول وغیرہ کے فرق کو بھی طباعت میں برقرار رکھا اور بڑی محنت سے ان کتابوں کو تیار کرایا۔ ''باغ و بہار'' مثنوی سحر البیان اور کلیاتِ میرؔ وغیرہ کی طباعت یقیناً ایک کارنامہ ہے۔

(۷) طباعت کے لیے رموزِ اوقاف کے انگریزی و مغربی اصولوں کو یہاں کی زبانوں میں پہلی مرتبہ استعمال کیا گیا۔ دو لفظوں کے درمیان فاصلہ، دو مصرعوں کی ترتیب، پیراگراف کے استعمال کو نصابی کتابوں میں برت کر آئندہ کے لیے راستہ ہموار کیا[۵] کالج نے تحریر و طباعت میں نئے نئے تجربوں کی حوصلہ افزائی کی جن میں حسب ضرورت نصابی کتابوں کی تیاری، پہلے کی لکھی ہوئی ادبی کتابوں سے انتخاب، املا اور اسلوبِ نثر کی معیار بندی اور صحیح طباعت پر زور دیا گیا۔ تصحیح کا کام میر بہادر علی حسینی جیسے باصلاحیت عالم کے سپرد تھا جو نہ صرف مسودہ کا اصل سے مقابلہ کرتے بلکہ کمپوزنگ میں رہ جانے والی غلطیوں کی بھی تصحیح کرتے تھے۔

۱۸۲۵ء تک آتے آتے فورٹ ولیم کالج میں ہواؤں کا رخ بدل گیا۔ جب ''اقبال نامہ'' مترجمہ میر بخشش علی کالج کو منظوری و اشاعت اور تبصرے و رائے کے لیے ولیم پرائس کو بھیجا گیا تو اس نے اپنی رپورٹ میں لکھا

> ''اگر ''ہندوستانی'' کی شکل میں ''اردو'' کی تعلیم جاری رہتی تو میر بخشش علی کا ترجمہ بہت مفید ثابت ہوتا لیکن حال ہی میں میرے شعبے میں اردو کی جگہ ''ہندی'' کی تعلیم کا آغاز ہو جانے کی بنا پر اس قسم کے ترجموں کی ضرورت نہیں ہے۔ اب ایسی کتابوں کے بجائے نئی قسم کی کتابوں کی ضرورت ہوگی''[۶]

اب ضرورت بدل گئی تھی، ہندی اردو تنازع پیدا ہو کر کالج کی چار دیواری سے نکل کر سارے معاشرے میں تیزی سے پھیل رہا تھا لیکن وہ خدمات جو گل کرسٹ نے ''ہندوستانی'' کے پروفیسر کی حیثیت سے انجام دیں اور اپنی سوچ، محنت

اور بصیرت سے اردو زبان کو جدید دور سے ہم کنار کیا وہ یقیناً ان مٹ ہیں۔ انھیں پروفیسر گل کرسٹ اور ان کی علمی خدمات کا مطالعہ ہم آئندہ باب میں کریں گے۔

حواشی:

[1] Sahıbs and Munshis, Sisir Kumar Das, p-4. Orian Publication, Calcutta 1978

[2] Fort William College, Calcutta Papers: Selection from wellesley papers ın three volumes NDCC, Ace. No 3306- other, page 3-4, British Library, London.

[3] Sahibs & Munshis, P.2,

[۴] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۹۸۵، ۹۸۶، مجلس ترقی ادب لاہور (طبع دوم) ۱۹۸۷ء

[5] Origins of Modern Hındustani Literature: Source Material, Gilchrist Letters, M Atique Siddiqui, P 38, Aligarh 1963.

[۶] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، عبیدہ بیگم، ص ۵۵۸، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

دوسرا باب

جون گل کرسٹ: تعارف: علمی و تاریخی خدمات

جون بورتھ وک گل کرسٹ (۱۷۵۹ء۔۱۸۴۱ء) ایڈنبرا (اسکاٹ لینڈ) کا باشندہ تھا۔ اس کی ابتدائی تعلیم وہیں ہوئی اور ایڈنبرا یونیورسٹی ہی سے اس نے طب کی تعلیم حاصل کی۔ تلاش معاش میں پہلے وہ ویسٹ انڈیز گیا اور چند سال رہ کر ۱۷۸۲ء میں بمبئی آ گیا۔ وہاں آ کر اس نے محسوس کیا کہ ہندوستان میں اس کا قیام اس وقت تک بے سود رہے گا جب تک وہ یہاں کی مروجہ عام زبان کا وافر علم حاصل نہ کر لے۔ اپنی انگریزی اردو لغت اور قواعد کے ''ضمیمے'' (Appendix) میں اس نے لکھا ہے کہ اس کے بعد اس نے مصمم ارادہ کر لیا کہ وہ اس زبان کا علم حاصل کرے گا جسے اصطلاحاً مسمانی (Moors) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے[۱] اسی سال وہ شہر سورت میں بنگال آرمی کے بمبئی دستے میں نائب سرجن کی حیثیت سے شامل ہو گیا اور لشکر کے ساتھ جب اس کا تبادلہ سورت سے فتح گڑھ ضلع فیض آباد کا ہوا تو اس نے ایک خط میں لکھا کہ ''کرنل چارلس مورگن کی کمان میں جب بنگال آرمی کے دستے کے ساتھ وہ سورت سے فتح گڑھ روانہ ہوا تو بے شمار قصبوں اور دیہاتوں سے گزرتے ہوئے اس نے دیکھا کہ وہ زبان، جسے وہ حاصل کر رہا تھا، ہر جگہ بولی جا رہی تھی''[۲] قیام سورت کے زمانے ہی میں اس نے اس زبان کی لغت اور قواعد تیار کرنے کا منصوبہ بنایا۔ ۱۷۸۵ء میں اپنے منصوبے کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لیے تنخواہ والاؤنس کے ساتھ، ایک سال کی چھٹی کی درخواست دی جو منظور کر لی گئی۔ چھٹی کے بعد اس نے لکھنؤ، فیض آباد، الہ آباد، جون پور، بنارس اور دوسرے مقامات کا سفر کیا تاکہ وہ اپنے منصوبوں کے لیے مواد جمع کر سکے[۳] وہ لگن کے ساتھ دن رات اس کام میں لگا رہا اور ۱۷۸۶ء میں اس نے اپنی لغت کا پہلا حصہ مکمل کر لیا اور بورڈ سے درخواست کی کہ اسے بنارس کی زمین داری میں رہنے اور وہاں نیل کی کاشت کرنے کی اجازت دی جائے۔ یہ اجازت اور مزید رخصت بھی اسے مل گئی۔ بنارس کی عمل داری میں اس نے غازی پور میں قیام کیا اور مسٹر چارٹر کے ساتھ مل کر نیل کی کاشت شروع کر دی۔ اس کام میں منافع ہوا لیکن جب وہ دونوں مقامی زمین داروں سے مقدمہ بازی میں پھنس گئے تو چارٹر نے یورپ اور گل کرسٹ نے کلکتہ جانے کا ارادہ کیا۔ عتیق صدیقی نے لکھا ہے کہ ریکارڈ میں اس کا آخری خط ۲۶ دسمبر ۱۷۹۴ء کا ملتا ہے اور پھر پتا نہیں چلتا کہ ۱۷۹۹ء تک وہ کیا کرتا رہا۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس عرصے میں وہ اپنے علمی کاموں میں مصروف رہا اور اگست ۱۷۹۸ء میں اس نے اپنے کام کی تین جلدیں شائع کر دیں۔ ایک جلد میں لغت، دوسری میں قواعد اور تیسری جلد ضمیمے پر مشتمل تھی۔ اسی سال اس نے ''اورینٹل لنگوسٹ'' (Oriental Linguist) کے نام سے ان تینوں جلدوں کا خلاصہ مرتب و شائع کیا[۴] عتیق صدیقی نے لکھا ہے کہ لغت و قواعد نویسی میں اولیت کا سہرا تو گل کرسٹ کے سر نہیں باندھا جا سکتا لیکن کیفیت کے اعتبار سے اس کا کام فوقیت رکھتا ہے[۵] اس کی لغت کا حصہ اول ۱۷۸۶ء میں، حصہ دوم ۱۷۹۰ء میں،

ہندوستانی زبان کی گرامر ۱۷۹۶ء میں، ضمیمہ ۱۷۹۸ء میں اور اورینٹل لنگوسٹ ۱۷۹۸ء میں شائع ہوئے۔ اس کے یہ کام نہ صرف گورنر جنرل ولزلی نے بلکہ انگریز حلقوں میں بھی اس لیے پسند کیے گئے کہ لغت وقواعد کی مدد سے اب اس زبان کا، جو عام طور پر سارے ہندوستان میں بولی اور سمجھی جاتی ہے، سیکھنا آسان ہو گیا تھا۔ ان کتابوں کی اشاعت سے اس کی شہرت میں غیر معمولی اضافہ ہوا اور اب اس نے طب کو چھوڑ کر اسی زبان کی تعلیم وتدریس کو اپنا ذریعۂ معاش بنانے کا ارادہ کرلیا۔ یہ اس کی زندگی کا ایک اہم موڑ تھا۔ ''اورینٹل لنگوسٹ'' (۱۷۹۸ء) کی اشاعت سے نصابی کتابوں کی فراہمی کا کام بھی ایک حد تک مکمل ہو گیا۔ ۲۲ راگست ۱۷۹۸ء کو اس نے بورڈ کو لکھا کہ وہ جنوری ۱۷۹۹ء میں انگلستان واپس جانا چاہتا ہے[۶] ولزلی کے علم میں جب یہ بات آئی تو اس نے گل کرسٹ کو اس بات پر آمادہ کرلیا کہ وہ کمپنی کی سرپرستی میں ایک مدرسہ قائم کرے جہاں نو وارد ملازمینِ کمپنی کو ہندوستانی وفارسی زبان کی تعلیم دی جائے۔ گل کرسٹ نے انگلستان جانے کا ارادہ ترک کر دیا اور ''اورینٹل سیمی نری'' کے نام سے ایک مدرسہ قائم کیا جس کے لیے رائٹرز بلڈنگ میں اسے جگہ فراہم کر دی گئی اور یکم فروری ۱۷۹۹ء سے اس مدرسہ نے کام شروع کر دیا۔ کمپنی نے ۲۸ نو واردوں کو تعلیم کے لیے اس تاکید کے ساتھ بھیجا کہ رفتارِ کار کی رپورٹ روزآنہ لکھی جائے۔ ان رپورٹوں سے معلوم ہوتا ہے کہ گل کرسٹ سخت گیر استاد تھا۔ خود بھی حد درجہ محنت کرتا تھا اور اپنے شاگردوں سے بھی سخت محنت کراتا تھا اور جب ۲۷ رمئی ۱۸۰۰ء کو ولزلی نے طلبہ کا امتحان لینے کے لیے ایک کمیٹی مقرر کی تو کمیٹی نے رپورٹ میں ہندوستانی زبان میں طلبہ کی قابلیت اور گل کرسٹ کی محنت دونوں کی تعریف کی[۷] یہ اس مدرسہ کا پہلا اور آخری امتحان تھا۔ اس کے بعد یہ مدرسہ بند کر دیا گیا اور اس کی جگہ ولزلی نے ایک بڑا ادارہ ''فورٹ ولیم کالج'' کے نام سے ۱۰ رجولائی ۱۸۰۰ء/ ۱۷ رصفر ۱۲۱۵ھ کو قائم کر دیا۔ ۱۸ راگست ۱۸۰۰ء کو ولزلی نے گل کرسٹ کو شعبہ ہندوستانی کا پروفیسر مقرر کر دیا[۸] اسی کے ساتھ گل کرسٹ کی زندگی کا وہ باب کھل گیا جس کے باعث وہ اردو زبان وادب کی تاریخ میں عزت واحترام کے ساتھ زندہ ہے۔

فورٹ ولیم کالج میں آکر جب اس نے نصابی کتب کی تلاش شروع کی تو معلوم ہوا کہ نہ صرف نصابی کتب موجود نہیں ہیں بلکہ کسی قسم کا موادِ خواندگی بھی موجود نہیں ہے۔ یہ دیکھ کر اس نے ماتحت منشیوں کی مدد سے ''کالج کونسل'' کی اجازت کے بغیر بارہ کتابیں تیار کرائیں اور کلکتہ کے مختلف چھاپے خانوں میں بانٹ دیں تاکہ وہ جداز جلد انھیں طبع کر دیں۔ ان بارہ کتابوں میں مسکین کے مرثیے، سنگھاسن بتیسی، شکنتلا ناٹک، اخلاقِ ہندی، مادھونل، بیتال پچیسی ناگری رسم الخط میں اور چار درویش، مثنوی میر حسن، گلستان کا اردو ترجمہ، توتا کہانی، گلشنِ ہند اردو رسم الخط میں اور ''مشقیں'' کے نام سے بارھویں کتاب اردو، ناگری، رومن رسم الخطوں میں شامل تھیں۔ ۱۸۰۱ء کے آخر میں کالج کے سکریٹری نے اسے خط لکھا جس کے جواب مورخہ ۱۲ رجنوری ۱۸۰۲ء میں گل کرسٹ نے لکھا کہ ہندوستانی زبان میں چونکہ طلبہ کی ضرورت پوری کرنے والی کتابیں موجود نہیں ہیں اس لیے اس نے بارہ کتابیں تیار کرا کے طباعت کے لیے دے دی ہیں[۹] کالج سکریٹری نے جواباً اشاعت کے کام کو روکنے کی ہدایت کی اور یہ بھی لکھا کہ اب بغیر اجازت مزید کتابیں تیار نہ کرائی جائیں۔ گل کرسٹ نے اپنے خط میں وضاحت کرتے ہوئے لکھا کہ ''ہندوستانی'' کے پروفیسر کی حیثیت سے یہ اس کی ذمہ داری ہے کہ وہ ایسے کاموں کو آگے بڑھائے جو اس زبان کی ترقی کے لیے مفید ہوں۔ ''ہندوستانی ابھی ناپختہ حالت میں اپنے ابتدائی مرحلے میں ہے اور یہ زبان کبھی اپنے سنِ بلوغت کو نہیں پہنچ سکے گی اگر پیدائش کے

وقت ہی اسے سخت مالی ورسمی پابندیوں سے جکڑ دیا گیا'' [۱۰] ساتھ ہی اس نے یہ بھی لکھا کہ بہ صورت دیگر وہ چند شرائط کے ساتھ سارے اخراجات خود اٹھانے کے لیے تیار ہے۔ گل کرسٹ کی یہ درخواست منظور کر لی گئی اور اس نے بڑے پیمانے پر کتابوں کی اشاعت کا منصوبہ بنا کر ''ہندوستانی پریس'' کے نام سے ایک ادارہ قائم کر دیا۔ خود کالج کے پاس جو ٹائپ اور دوسرا سامانِ طباعت موجود تھا وہ بھی گل کرسٹ کو دے دیا گیا۔ لکھنے والوں کی حوصلہ افزائی کے لیے اس نے تیس منشیوں کے انعام کے لیے ''کالج کونسل'' کو لکھا جو کتر بیونت کے بعد پانچ کے لیے منظور ہوا۔

ایک اور تجویز کے ذریعے گل کرسٹ نے کالج کونسل کو لکھا کہ اس نے مشرقی زبانوں کی طباعت کے لیے یورپی اصولوں کو سامنے رکھ کر ٹائپ میں ایسی تبدیلیاں کی ہیں جو ہندوستانی زبان کے لیے نہایت مفید ثابت ہوں گی۔ اس نے اس کے نمونے بھی کالج کونسل کو بھجوائے۔ گل کرسٹ کے یہ تجربے آج بھی ہندوستانی پریس کی کتابوں میں دیکھے جا سکتے ہیں [۱۱] گل کرسٹ ہندوستانی کے لیے رومن رسم الخط کا حامی تھا اور اس نے رومن رسم الخط میں بھی ایسی تبدیلیاں کی تھیں جن سے اردو ہندی کی مخصوص آوازیں واضح کی جا سکتی تھیں [۱۲] پریس کے لیے اس نے زرِ کثیر خرچ کر کے نیا ٹائپ ڈھلوایا تاکہ صحیح ہندوستانی تلفظ کے ساتھ کتابیں شائع ہو سکیں۔ ''ہندوستانی'' کو طباعت کی سطح پر جدید دور میں داخل کرنے کے لیے جو خدمات گل کرسٹ نے انجام دیں وہ بھی ناقابلِ فراموش ہیں۔

کالج آکر جس جوش وخروش سے وہ ''ہندوستانی'' کو کم سے کم وقت میں ترقی دینے کی کوشش کر رہا تھا وہ یقیناً قابلِ تعریف ہے۔ نئے دور کے تقاضوں کے مطابق طرزِ سادہ میں تصنیف وتالیف کے عمل کو جو راستہ گل کرسٹ نے دکھایا وہ دیکھتے ہی دیکھتے تاریخی دھاروں سے آن ملا اور ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اردو نثر کا راستہ متعین ہو گیا۔ ''ہندوستانی زبان'' کی جو کتابیں گل کرسٹ نے لکھوائیں ان کی تعداد کم وبیش ساٹھ تھی جن میں سے کچھ طبع ہو گئی تھیں، کچھ زیرِ طبع تھیں اور کچھ طباعت کے لیے تیار تھیں اور ۲۳ کے قریب وہ کتابیں تھیں جو طباعت کے لیے تیار کی جا رہی تھیں [۱۳] ان کتابوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ کم وقت میں خود زیادہ کام کرنے اور دوسروں کی صلاحیتوں کو بروئے کار لاکر ان سے کام لینے کی اس میں کتنی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ ساتھ ہی یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ ان کتابوں کے موضوعات میں حددرجہ تنوع ہے لیکن معیارِ نثر وہی ہے جسے وہ یکساں طور پر سب کتابوں میں برتنا چاہتا تھا۔ گل کرسٹ ''ہندوستانی'' کو ایک ایسی اہم اور بڑی زبان سمجھتا تھا جس میں بے حساب امکانات موجود تھے۔ ''کالج کونسل'' کو جو رپورٹ اس نے بھیجی اس میں اس زبان کے بارے میں واضح طور پر لکھا کہ:

> ''یونانی ولاطینی (زبانیں) اب برطانیۂ عظمیٰ میں استعمال سے زیادہ اپنی قدامت کی وجہ سے محترم سمجھی جاتی ہیں۔ اور فرانسیسی (زبان)، اگر ہم اپنی دیسی زبان (انگریزی) سے اس کا مقابلہ کریں تو وہ بھی (اب) معمولی قدر وقیمت کی مالک ہے۔ اگر ہم مشابہت کے تعلق سے دیکھیں تو ''ہندوستانی'' (زبان) بھی ہندوستان کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں اسی طرح بلندیاں طے کرے گی (اگر وہ مخالفانہ ونامبارک حالات میں جبر وبے چارگی کا شکار نہ ہوئی) جس طرح انگریزی (زبان) نے ہمارے اپنے ملک میں، ایسی ہی صورتِ حال میں، عروج کے زینے طے کیے تھے......'' [۱۴]

معلوم ہوتا ہے کہ گل کرسٹ کی اپیل کو ''کالج کونسل'' نے اس لیے مسترد کر دیا کہ ''کمپنی کے نظماء'' خود کالج کی اسکیم ہی کو

مسترد کر چکے تھے اور اس صورت میں گل کرسٹ کے طباعتی پروگرام کو کھلی چھٹی دینا حکمت عملی کے خلاف تھا۔

ایک طرف یہ اختلاف کہ گل کرسٹ کا طباعتی منصوبہ منجمد کر دیا گیا اور دوسری طرف اسے یہ بھی شکایت تھی کہ دوسرے پروفیسروں کے مقابلے میں اس کی تنخواہ بھی نسبتہً کم تھی۔ عربی کے پروفیسر جون بیلی کو تنخواہ کے علاوہ ایک ہزار روپیہ عربی مترجم کی حیثیت سے بھی دیا جا رہا تھا۔ گل کرسٹ نے لکھا کہ ہندوستانی شعبے کو ہندوستانی کے ترجمے کا کام سونپا جائے اور یہ الاؤنس اسے دیا جائے [۱۵] یہ بھی منظور نہ ہوا۔ ان سب باتوں سے وہ اتنا دل برداشتہ ہوا کہ انگلستان لوٹ جانا چاہتا تھا لیکن ولزلی کی ترغیب پر اس نے اس بار بھی ارادہ ملتوی کر دیا لیکن چند ماہ بعد ہی اس نے خرابی صحت کی بنیاد پر اچانک استعفاء دے دیا۔ عتیق صدیقی نے مارش مین کے حوالے سے بتایا ہے کہ اس کی فوری وجہ یہ تھی کہ کالج کے سالانہ مباحثہ میں گل کرسٹ نے یہ موضوع بحث مقرر کیا تھا کہ: ''ہندوستان کے لوگ انجیل کی تعلیمات کو اس وقت جلد ہی قبول کر لیں گے جب وہ عیسائی تصورات کا مقابلہ اپنے اپنے صحائف سے کرنے کے قابل ہو جائیں گے'' [۱۶] اس موضوع سے کالج کے منشیوں (ہندو مسلمان دونوں) میں ایک شورش برپا ہو گئی جو آگ کی طرح تیزی سے پھیلنے لگی۔ ولزلی نے اس صورتِ حال کو دیکھ کر ''موضوع بحث'' کو تبدیل کرنے کا حکم دیا جس سے دل برداشتہ ہو کر ۲۳ر فروری ۱۸۰۴ء کو اس نے استعفاء دے دیا جو منظور کر لیا گیا۔ اسی کے ساتھ گل کرسٹ کا یہ منصوبہ ادھورا رہ گیا اور ''ہندوستانی'' کو ترقی دینے کا خواب پورا نہ ہو سکا۔

انگلستان پہنچ کر وہ اپنے وطن اڈنبرا چلا آیا۔ یہیں ۳۰ر اکتوبر ۱۸۰۴ء کو ایڈنبرا یونیورسٹی نے اپنے قدیم و نامور طالب علم گل کرسٹ کو ایل ایل ڈی کی اعزازی ڈگری دی [۱۷] کچھ عرصے بعد وہ لندن چلا آیا اور ہندوستانی زبان کے بارے میں کئی لیکچر دیے۔ اپنی چند کتابوں کی از سر نو تدوین کی۔ سیاسی موضوعات پر چند کتابیں لکھیں۔ کچھ عرصے بعد وہ پھر ایڈنبرا آ گیا اور یہاں تجارت کی غرض سے ایک ''کمپنی'' اور ''بنک اوف ایڈنبرا'' کے نام سے ایک بنک قائم کیا لیکن شاید یہ کام اس کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا تھا [۱۸] اس لیے نیل کی کاشت و تجارت کی طرح وہ یہاں بھی ناکام رہا۔ ۱۸۱۶ء میں وہ پھر لندن چلا آیا اور ''کمپنی'' کے ملازمین کے لیے ہندوستانی زبان سکھانے کی غرض سے کلاسیں شروع کیں۔ دو سال بعد کمپنی نے اسے پروفیسر کا منصب دے دیا لیکن یہاں بھی وہ زیادہ عرصہ کام نہ کر سکا اور جب اختلاف کی وجہ سے ۱۸۲۵ء میں کمپنی نے اپنا ہاتھ کھینچ لیا تو ۱۸۲۶ء میں تدریس کا کام ڈنکن فاربس کے سپرد کر کے الگ ہو گیا اور عمر کے آخری حصے میں پیرس چلا آیا اور وہیں ۹ر جنوری ۱۸۴۱ء کو اس نے وفات پائی۔

لندن آ کر اس نے کم بیش دس کتابیں اور شائع کیں لیکن وہ کام، جو اس نے ہندوستان میں دورانِ قیام اور خصوصاً فورٹ ولیم کالج میں انجام دیا تھا، وہ کام ہے جس نے اردو و ہندی ادب کی تاریخ میں اسے امر بنا دیا ہے۔ میر امن کی ''باغ و بہار'' گل کرسٹ نے لکھوائی اور شائع کی۔ شیر علی افسوس کی ''باغِ اردو'' (ترجمہ گلستاں) وہ پہلی کتاب ہے جو فورٹ ولیم کالج سے شائع ہوئی۔

گل کرسٹ بے قرار روح کا مالک اور خواب دیکھنے والا انسان تھا۔ جو مقصد اس کے سامنے ہوتا اس پر تن من دھن سے لگ جاتا اور لگن کے ساتھ دن رات ایک کر کے اسے حاصل کر لیتا۔ مزاجاً وہ زود رنج اور تند خو تھا۔ زود رنجی کا یہ عالم کہ ہیڈلے نے جب اپنی لغت پر نظر ثانی کی اور بغیر حوالے کے اس کی ''لغت'' سے متعدد الفاظ و معانی شامل کر لیے تو اس نے اپنی اگلی کتاب ''دی اورینٹل لنگوسٹ'' میں ہیڈلے کی لغت کا انتہائی تحقیر کے ساتھ ذکر کیا۔ انگلستان

میں جب کمپنی نے اسے الگ کر دیا (۱۸۲۵ء) تو اس نے ایک کتاب لکھی جس میں کمپنی اور اس کے ہوا خواہوں کو دل کھول کر برا بھلا کہا[۱۹] وہ دردِ سر کی وجہ سے چڑ چڑا ضرور ہو گیا تھا لیکن خود کام کرنے اور دوسروں سے کام لینے کی اس میں غیر معمولی صلاحیت تھی۔ وہ جوہر شناس تھا۔ اگر وہ فورٹ ولیم کالج میں آٹھ دس سال اور رہ جاتا تو اردو ادب کو نئے نئے مصنفین کی تازہ صلاحیتوں سے مالامال کر دیتا۔ شیر علی افسوس نے جو قطعہ ''در تعریف مسٹر گل کرسٹ'' کہا تھا اس میں بھی اس کی انھیں صلاحیتوں پر روشنی ڈالی تھی:

پیشوائے صاحبانِ عقل مسٹر گل کرسٹ	صاحب عالی طبیعت، صاف طینت، باصفا
تو ہر اک فن کا محقق ہے نہیں کچھ اس میں شک	مرتبہ غایت کو پہنچا ہے تری تحقیق کا
جامع الفاظ اردو دہر میں تو ہے فقط	خوبیِ تالیف تیری کوئی کب ہے جانتا
خصلتیں نیکوں کی جتنی ہیں وہ تجھ میں جمع ہیں	تیری مداحی جہاں تک کیجیے ہے وہ بجا[۲۰]

فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہونے والے منشی عام طور پر صاحب علم و فن ہونے کے باوجود غیر معروف تھے اور ان میں سے کوئی بھی صاحب تصنیف نہیں تھا۔ گل کرسٹ نے ان کی پوشیدہ صلاحیتوں کو بھانپ کر جو کام ان سے لیا، ان کی تصانیف اس کی جوہر شناسی کا کھلا ثبوت ہیں۔ شیر علی افسوس (تاریخ تقرر: ۱۱۵ اکتوبر ۱۸۰۰ء)، کاظم علی جوان (۱۰ نومبر ۱۸۰۰ء) مظہر علی ولا (۱۰ نومبر ۱۸۰۰ء) بہادر علی حسینی (۴ مئی ۱۸۰۱ء) تارنی چرن متر (۴ مئی ۱۸۰۱ء)، میر امن (۴ مئی ۱۸۰۱ء)، حیدر بخش حیدری (۴ مئی ۱۸۰۱ء)، للولال کوی (۷ جون ۱۸۰۲ء)، خلیل علی خاں اشک (۹ اگست ۱۸۰۳ء) وغیرہ شعبۂ ہندوستانی سے وابستہ ہونے سے پہلے، اردو زبان سے تعلق رکھنے والے بڑے حلقوں میں بھی غیر معروف تھے لیکن جب گل کرسٹ کی ہدایات کے مطابق انھوں نے تصنیف و تالیف کا کام کیا تو آج وہ اردو ادب کی تاریخ کا سدا رہنے والا حصہ بن گئے ہیں۔ عتیق صدیقی نے روبک کی تالیف کی مدد سے منشیوں کی جو فہرست تیار کی ہے[۲۱] اس میں کالج کے ۴۲ منشیوں کے ساتھ دس اُن مولفین کی فہرست بھی دی ہے جو کالج سے ملازم کی حیثیت سے تو وابستہ نہیں تھے لیکن گل کرسٹ نے ان سے بھی تصنیف و تالیف اور ترجمے کا کام لیا تھا[۲۲] اور جن میں نہال چند لاہوری، مرزا علی لطف، بنی نرائن وغیرہ شامل ہیں۔ گل کرسٹ جن سے کام لیتا ان کے حقوق کا بھی خیال رکھتا۔ اگر ہندوستانی زبان کو فارسی و دیوناگری دونوں رسم الخطوں میں ہندوستان کی مرکزی زبان کے طور پر تسلیم کر لیا جاتا تو تاریخ اس طرف نہ مڑتی جس طرف آج وہ مڑی ہوئی نظر آتی ہے۔ تنگ نظری، تنگ دلی اور تعصب قوموں کی وہ بیماریاں ہیں جو خود سوزی و خودکشی ہی کی ایک صورت ہیں۔

گل کرسٹ انگریزی زبان کا شاعر بھی تھا۔ اس کی نظمیں ڈاکٹر عبادت بریلوی نے مرتب و شائع کر دی ہیں۔ انگریزی زبان میں اس کی نثر کی توانائی سے اس کی شخصیت کی توانائی کا پتا چلتا ہے۔ اس سے متعدد تصانیف یادگار ہیں۔ ہندوستان میں قیام کے دوران (۱۷۸۲ـ۱۸۰۴) اس نے ''ہندوستانی'' زبان سے متعلق سترہ کتابیں لکھیں جن کی تفصیل عتیق صدیقی نے درج کی ہے[۲۳]:

(۱) ''اے ڈکشنری، انگلش اینڈ ہندوستانی'': (A Dictionary English and Hindustani)

اس لغت میں انگریزی لفظ کے اردو معنی، رومن وار دو رسم الخط میں، درج کیے گئے ہیں۔ اس کا پہلا حصہ کلکتہ سے ۱۷۸۶ء میں اور دوسرا حصہ ۱۷۹۰ء میں شائع ہوا۔ اس کا دوسرا ایڈیشن ''ہندوستانی فیلولوجی'' (Hindustani

(Philology) کے نام سے ایک جلد میں ایڈنبرا سے ۱۸۱۰ء میں شائع ہوا جس میں معنی صرف رومن رسم الخط میں درج کیے گئے ہیں۔ اس کا تیسرا ایڈیشن ۱۸۲۵ء میں اور چوتھا ایڈیشن ۱۸۵۰ء میں لندن سے شائع ہوا۔ ہندوستانی زبان سے متعلق یہ انیسویں صدی کا ایک بڑا اور اہم کام ہے۔

(۲) ''اے گرامر اوف دی ہندوستانی لینگویج'':

اس میں گل کرسٹ نے ہندوستانی زبان کی قواعد اور صرف و نحو کے اصول، زبان سیکھنے اور سکھانے کے لیے بیان کیے ہیں۔ اس کا پہلا ایڈیشن ۱۷۹۶ء میں اور دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۹ء میں کلکتہ سے شائع ہوئے۔

(۳) ''اپینڈکس''(Appendix)

یہ تالیف گل کرسٹ کی لغت اور قواعد کا ضمیمہ ہے جس میں معنی رومن رسم الخط میں درج کیے گئے ہیں۔ ۱۷۹۸ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔

(۴) ''دی اورینٹل لنگوسٹ''(The Oriental Linguist).

یہ تالیف ۱۷۹۸ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔ اس میں عام فہم زبان میں ہندوستان کی مقبول عام زبان کا تعارف کرایا گیا ہے اور ساتھ ہی کثرت سے انگریزی الفاظ کے ہندوستانی میں اور ہندوستانی الفاظ کے انگریزی میں معنی درج کیے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ سادہ زبان میں مفید مکالمات بھی دیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی قصص و حکایات اور نظمیں بھی درج کی گئی ہیں تاکہ زبان سیکھنے والے بول چال کی زبان کی مشق کر سکیں۔ فوجی طلبہ کی ضرورت کے لیے فوجی ساز و سامان کے انگریزی و ہندوستانی نام بھی شامل کیے گئے ہیں۔

(۵) ''دی اینٹی جارگونسٹ''(The Anti Jargonist):

اس میں پہلے ہندوستانی زبان کے موضوع پر مقدمہ لکھا گیا ہے اور پھر متعدد الفاظ کے معنی دیے گئے ہیں۔ ۱۸۰۰ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔

(۶) ''اے نیو تھیوری اوف پرشین وربز''(A New Theory of Persian Verbs):

اس میں افعال و مصادر فارسی اور ان کے ہندوستانی و انگریزی مترادفات دیے گئے ہیں۔ اس کا پہلا ایڈیشن ہرکارہ پریس کلکتہ سے ۱۸۰۱ء اور کلکتہ ہی سے دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۴ء میں شائع ہوا۔

(۷) ''ہندوستانی ایکسرسائزیز''(Hindustani Excercises):

فورٹ ولیم کالج میں ہندوستانی زبان کے پہلے اور دوسرے امتحانات کے لیے مشقیں فراہم کی گئی ہیں۔ یہ کتاب بھی کلکتہ سے ۱۸۰۱ء میں شائع ہوئی۔

(۸) ''دی اسٹرینجرس ایسٹ انڈیا گائڈ ٹو دی ہندوستانی یا دی گرینڈ لینگویج آف انڈیا امپروپرلی کالڈ مورس''

(The Strangers East India Guide to the Hindustani or The Grand Language of India improperly Called Moors)

یہ کتاب کلکتہ سے پہلی بار ۱۸۰۲ء میں، دوسری بار ۱۸۰۸ء میں اور تیسری بار لندن سے ۱۸۲۰ء میں شائع ہوئی۔ انگریزی دانوں کے لیے ہندوستانی زبان سیکھنے کے لیے یہ مفید رہنما کتاب ہے۔

(۹) ''دی ہندوستانی ڈائریکٹری اور اسٹوڈنٹس انٹروڈکٹر ٹو دی ہندوستانی لینگویج''

(The Hindustani Directory or Students Introductor to the Hindustani Language)

اس میں اصولِ تلفظ و صحیح قرآت اور علم ہجا و اصولِ املا کی وضاحت کی گئی ہے اور ساتھ ہی ہندوستانی زبان کے عام اصولِ گرامر بھی بیان کیے گئے ہیں۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

(۱۰) دی ہندوستانی پرنسپلس (The Hindustani Principles)

اس میں طلبہ کے لیے ہندوستانی قواعد کے اصولوں کی وضاحت کی گئی ہے۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

(۱۱) ''پریکٹیکل آؤٹ لائنز اور اے اسکیچ اوف ہندوستانی اورتھوے پی''

(Practical Outlines or a sketch of Hindustani Orthoepy)

اس میں ہندوستانی زبان کے الفاظ کے صحیح تلفظ کے بارے میں وضاحت کی گئی ہے۔ انگریز طلبہ کی آسانی کے لیے صحیح تلفظ کو رومن رسم الخط میں درج کیا گیا ہے۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

(۱۲) ''ہندوستانی۔ عربیک مرر''(The Hindustani-Arabic Mirror)

اس میں وہ عربی الفاظ جمع کیے گئے ہیں جو ہندوستانی زبان میں مستعمل ہیں اور جن کا جاننا طلبہ کے لیے ضروری ہے۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

(۱۳) ''دی ہندوستانی مین ول یعنی دی کاس کیٹ اوف انڈیا''

(The Hindustani Manual or the Casket of India)

یہ کتاب کالج کے طلبہ کی نصابی ضرورت کے لیے، اردو و ناگری رسم الخط میں، کالج کے منشیوں کی مدد سے مرتب کی گئی۔ اس میں کالج کے منشیوں کی ان کتابوں کے اقتباسات شامل کیے گئے ہیں جو زیرِ طبع تھیں اور ''کالج کونسل'' نے کالج کے خرچ، پر اُن کی طباعت روک دی تھی۔ یہ کلکتہ سے ۱۸۰۲ء میں شائع ہوئی۔

(۱۴) ''دی ہندی رومن اورتھوے پی گرفیکل الٹی میٹم''

(The Hindee Roman Orthoepigraphical Ultimatum)

اس میں مشرق اور مغرب کی زبانوں کے صوتی نظام کے اصولوں کو منظم طریقے سے بیان کر کے، زبانِ مشرق یعنی ''ہندوستانی'' کے عملی اصول بیان کیے گئے ہیں۔ گل کرسٹ نے رومن رسم الخط میں، ہندوستانی آوازوں کے تعلق سے، جو ترمیمیں کی تھیں ان کی وضاحت بھی کی گئی ہے۔ اس میں گل کرسٹ کے انگریزی ''پیش لفظ'' کے علاوہ شکنتلا ناٹک بھی رومن رسم الخط میں شامل ہے۔

(۱۵) دی ہندی اسٹوری ٹیلر (The Hindee Story Teller)

یعنی نقلیاتِ ہندی۔ دو حصوں میں یہ کتاب بیک وقت رومن، ناگری اور فارسی رسم الخطوں میں مرتب و شائع کی گئی۔ پہلا حصہ ۱۸۰۲ء میں اور دوسرا حصہ ۱۸۰۳ء میں ''ہندوستانی پریس'' کلکتہ سے شائع ہوا۔ پہلے حصے کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۶ء میں شائع ہوا۔ نقلیات اول و دوم مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی [۲۴] میں پہلے ایڈیشن کے سرِ اوراق کے عکس بھی شائع کیے گئے ہیں۔ ''نقلیات'' جمع کرنے اور ترجمہ، ترتیب و تدوین کا سارا کام صدر منشی میر بہادر علی حسینی

نے کیا خود گل کرسٹ نے ۱۹ راگست ۱۸۰۳ء کی رپورٹ میں لکھا کہ ''صدر منشی میر بہادر علی حسینی نے اپنے گھر پر مختلف مآخذ سے نقلیات کی تلاش وجمع آوری کر کے انھیں ہندوستانی میں ترجمہ کیا۔ اس کام میں گاہ گاہ انھوں نے دوسرے منشیوں سے بھی مدد لی [۲۵] ساتھ ہی گل کرسٹ کی ہدایت کے مطابق زبان وبیان اور لفظیات کو سنوار کر طرزِ سادہ کے مطابق بنایا۔ یہ ''نقلیات'' اس طرح میر بہادر علی حسینی کی تالیف ہیں۔ دو سو روپے معاوضے کے لیے بھی گل کرسٹ نے میر حسینی ہی کا نام بھیجا تھا۔ گل کرسٹ نے ان ''نقلیات'' کو دیوناگری رسم الخط میں منتقل کرایا اور خود انھیں رومن رسم الخط میں ڈھال کر ایک مفصل مقدمہ لکھا اور ان نقلیات کو ایک جلد میں تینوں رسم الخطوں میں ایک ساتھ شائع کر دیا۔ اس جلد کے مرتب [۲۶] گل کرسٹ ہیں لیکن ''نقلیات'' کے مؤلف میر بہادر علی حسینی ہیں۔

(۱۶) دی اورینٹل فیبولسٹ (The Oriental Fabulist)

اس میں حکایات لقمان (Aesop's Tales) کو ہندوستانی، فارسی، عربی، برج بھاشا اور سنسکرت میں ترجمہ کر کے انھیں رومن رسم الخط میں لکھا گیا ہے۔ یہ ترجمے ان زبانوں کو جاننے والوں نے اپنی اپنی زبانوں میں کیے اور گل کرسٹ نے ان سب کو رومن رسم الخط میں لکھ کر پیش کر دیا۔ اس میں گل کرسٹ نے اپنا ترمیم کردہ رومن رسم الخط استعمال کیا تھا جس کے اصول روبک نے اپنی کتاب میں بھی دیے ہیں [۲۷]

(۱۷) ''دی مورل پری سیپٹر'' یعنی اخلاق ہندی (The Moral Preceptor or Akhlaq-i-Hindee)

یہ کتاب ایک زبان سے دوسری زبان سکھانے کے مقصد کو سامنے رکھ کر مرتب کی گئی ہے۔ اس میں ''پندنامۂ سعدی'' کا منظوم انگریزی ترجمہ شامل ہے جسے گل کرسٹ نے رزمیہ طرز میں کیا تھا اور ساتھ ہی اس میں گلیڈون (Gladwin) کا نثر میں کیا ہوا انگریزی ترجمہ بھی شامل ہے۔ آخر میں مظہر علی خاں ولا کا ترجمۂ پندنامہ سعدی ''ہندوستانی'' منظوم بھی شامل ہے۔ ۱۸۰۳ء میں یہ کتاب ہندوستانی پریس کلکتہ سے شائع ہوئی۔

(۱۸) ''قاعدۂ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ''

ہندوستانی زبان میں لکھا گیا ہے۔ گل کرسٹ نے ''اے گرامر اوف دی ہندوستانی لینگویج'' سے ایک قواعد انگریز طلبہ کی تعلیم کے لیے انگریزی زبان میں ۱۷۹۶ء میں لکھی تھی۔ رسالہ گل کرسٹ اردو میں لکھا گیا ہے اور اس میں عربی اصولِ قواعد کے مطابق اردو قواعد لکھی گئی ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۸۲۰ء میں ہندوستانی پریس کلکتہ سے ''قاعدۂ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ'' کے نام سے شائع ہوئی۔ اس وقت گل کرسٹ کو ہندوستان سے گئے سولہ برس ہو چکے تھے۔ ''طبقات الشعرائے ہند'' میں لکھا ہے کہ ایک رسالہ بنام قواعد اردو جو کہ بنام رسالہ گل کرسٹ اردو زبان کے صرف ونحو میں چھاپا گیا ہے میر بہادر علی حسینی کی تصنیف ہے [۲۸] قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ حسینی نے یہ رسالہ گل کرسٹ کی فرمائش پر لکھ کر اسے پیش کیا تھا اور اس کو بنیاد بنا کر گل کرسٹ کا ارادہ اسے انگریزی زبان میں اپنے طور پر لکھنے کا تھا لیکن وہ یہ کام نہ کر سکا اور پروفیسری سے استعفاء دے کر انگلستان چلا گیا۔ بعد میں افادیت کے پیشِ نظر، اسے ''قاعدۂ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ'' کے نام سے ۱۸۲۰ء میں چھاپ دیا گیا۔ ڈاکٹر انصار اللہ کی رائے یہ ہے کہ یہ گل کرسٹ ہی کی تالیف ہے [۲۹]

گل کرسٹ کی کتابوں کی اس فہرست کو دیکھیے تو یہ سب طلبہ کی نصابی اور اساتذہ کی تدریسی ضرورتوں کو پورا

کرنے کے لیے لکھی گئی ہیں۔ ہندی ریختہ (اردو) سے اسے گہرا لگاؤ تھا اور وہ اردو ہندی کو ایک دوسرے کے قریب لانے کے لیے اسے "ہندوستانی" کے نام سے موسوم کر کے رومن رسم الخط میں لکھنے کا حامی تھا۔ اس نے اسی لیے ترمیم واضافہ کر کے ان زبانوں کے صوتی نظام کو رومن رسم الخط میں سمویا تھا۔ اس نے اردو طباعت میں بھی اہم خدمات انجام دیں[۳۰] اردو املا، اعراب، اور رموزِ اوقاف پر توجہ دے کر زبان کی ترقی وتدریس میں ان کی اہمیت کو اجاگر کیا۔ اس نے کالج کے منشیوں سے بول چال کی سادہ نثر میں جو کتابیں لکھوائیں ان میں سے اکثر آج بھی غیر معمولی اہمیت کی حامل ہیں۔ تصنیف، تالیف، ترجمہ، طباعت، املا وغیرہ میں جدید تقاضوں کو شامل کر کے اس نے اردو زبان کو دورِ جدید کے دائرے میں لا کھڑا کیا۔ یہ وہ خدمات ہیں جن کے لیے ہماری تاریخ اسے ہمیشہ یاد رکھے گی۔ اس سطح پر کالج کا کوئی دوسرا پروفیسر مثلاً ولیم ہنٹر، جون ولیم ٹیلر، تھامس روبک، ولیم پرائس، فرانسس گلیڈ ون وغیرہ نہیں آتا۔

آئندہ ابواب میں ہم ان اہلِ قلم کے تصنیفی وتالیفی کاموں کا مطالعہ کریں گے جنھوں نے نہ صرف کالج اور گل کرسٹ کا بلکہ اردو زبان وادب کا نام روشن کیا۔ میر امن ان سب میں پیش پیش ہیں۔

حواشی:

[1] Gilchrist: Appendix. P X referred in Origins of Modern Hindustani Literature by M.Atique Siddiqi, P 21, Aligarh 1963

[2] Ditto

[3] Ditto

[4] Origins of Modern Hindustani Literature, M Atique Siddiqi, P 25-26, Aligarh 1963.

[5] Ditto P 30.

[۶] ایضاً، ص ۳۱

[۷] ایضاً، ص ۳۴

[۸] ایضاً، ص ۳۵

[۹] ایضاً، ص ۳۵

[۱۰] ایضاً، ص ۳۶

[۱۱] ان تبدیلیوں کی تفصیل حفیظ الدین احمد نے اپنی کتاب "خرد افروز" جلد دوم میں ص ۲۸۷۔۲۹۰ پر دی ہیں۔ مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۲] رومن رسم الخط میں گل کرسٹ کی تبدیلیوں اور نمونوں کے لیے دیکھیے: Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material Gilchrist Letters, M. Atique Siddqi(See under the heading: Illustration)Aligarh 1963

[۱۳] گل کرسٹ اور اس کا عہد، عتیق صدیقی، ص ۱۷۱۔۱۷۵، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[14] Origins of Modern Hindustani Literature, M.Atique Siddiqi, P.38, Aligarh 1963

[۱۵] ایضاً، ص ۴۰

[۱۶] ایضاً، ص ۴۱

[17] Gilchrist and the language of Hindustan, S.R.Kidwai, P.57, New Delhi, 1972.

[۱۸] ایضاً، ص ۵۸

[۱۹] ایضاً، ص ۵۸

[۲۰] کلیاتِ افسوس مرتبہ: سید ظہیر احسن، ص ۲۲۹، ادارہ تحقیقاتِ اردو، پٹنہ ۱۹۶۱ء۔

[21] The Annual of the College of Fort william, Thomas Roebuck, P 21-45, P 46-51 and P. 52-55, Calcutta 1819.

[۲۲] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶۔۱۷۸، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[23] Origins of Modern Hindustani Literature, M Atique Siddiqi, P.151-158, Aligarh, 1963.

[۲۴] نقلیاتِ ہندی، جلد اول و دوم، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ ص ۲۔۳، اورینٹل کالج لاہور ۱۹۷۹ء

[۲۵] Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material Gilchrist Letters از محمد عتیق صدیقی، ص ۱۳۴، علی گڑھ ۱۹۶۳ء

[۲۶] ٹامس روبک نے اپنی کتاب میں اسی جلد کی طرف اشارہ کیا ہے: (The Annals of the College of Fort William)، تھامس روئے بیک، ص ۲۴، کلکتہ ۱۸۱۹ء

[۲۷] ایضاً، ص IV

[۲۸] تذکرہ طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۲۵۸، دہلی ۱۸۴۸ء

[۲۹] ''قاعدۂ ہندی ریختہ رسالہ گل کرسٹ'' مرتبہ ڈاکٹر محمد انصار اللہ، ص ۱۸۔۲۴، علی گڑھ ۱۹۷۳ء

[۳۰] خرد افروز (جلد دوم)، حفیظ الدین احمد، مرتبہ مشتاق حسین، ص ۲۸۷۔۲۹۰، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۵ء

تیسرا باب

میر امن دہلوی

حالات اور مطالعہ: باغ و بہار وغیرہ

گل کرسٹ کی فرمائش پر، فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی میں، تصنیف، تالیف و ترجمہ کا جو کام ہوا، اس میں میر امن دہلوی کی ''باغ و بہار'' ایک شاہ کار کا درجہ رکھتی ہے۔ ''باغ و بہار'' سے اردو زبان کا وہ رجحان ساز اسلوبِ بیان سامنے آیا جس پر جدید اردو نثر نے اپنی نئی عمارت کی تعمیر کی۔ ''خطوطِ غالب'' اسی اسلوب کا دوسرا شاہ کار ہے۔ میر امن نے لکھا ہے کہ گل کرسٹ نے کہا: ''اس قصے کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں، جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان، عورت مرد، لڑکے بالے، خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں ترجمہ کرو۔ موافق حکمِ حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے''۔[۱] اردو نثر کا یہی وہ عہد ساز رجحان تھا جس نے اردو نثر کو پُر تصنع، عبارت آرائی سے ہٹا کر، عام بول چال کی زبان سے ملا دیا۔ میر امن نے ''باغ و بہار'' میں بول چال کی یہی زبان استعمال کی ہے اور فخر سے لکھا ہے کہ اصل دلّی والے وہ ہیں جن کی ''دس پانچ پشتیں اسی شہر میں گذریں (اور جس نے) دربار امراؤں کے اور میلے ٹھیلے، عرس، چھڑیاں، سیر تماشا اور کوچہ گردی اس شہر کی مدت تلک کی......اور وہاں سے نکلنے کے بعد اپنی زبان کو لحاظ میں رکھا''[۲] اسی زبان کو میر امن نے ''باغ و بہار'' میں ادبی سطح پر استعمال کر کے قصے کی دلچسپی کو بیان کے لطف سے ملا کر حسن پیدا کیا ہے۔

میر امن [ف] جن کا تخلص لطف تھا، دلّی کی تہذیب اور اس کی زبان کے پروردہ اور لحاظ رکھنے والے تھے۔ میر امن کے حالاتِ زندگی کہیں نہیں ملتے۔ صرف ان کے بیان سے جو ''باغ و بہار'' کے آغاز اور ''گنج خوبی'' کے آخر میں انھوں نے دیے ہیں، معلوم ہوتا ہے کہ ان کا خاندان ہمایوں بادشاہ (۱۵۰۸ء۔۱۵۵۶ء) کے عہد سے ہر

[ف] برسوں پہلے کی بات ہے کہ چند صاحبانِ علم و ادب میرے گھر پر جمع تھے جن میں شاہد احمد دہلوی اور خاں بہادر نقی محمد خان کے ساتھ پیر حسام الدین راشدی اور مولانا اعجاز الحق قدوسی بھی شامل تھے۔ باتوں باتوں میں ناموں اور تخلص کی بات چل نکلی۔ شاہد احمد دہلوی نے کہا کہ بتایئے میر امن بھی کوئی نام ہے۔ ان کا نام کچھ اور ہوگا۔ یہ تو وہ نام ہے جس سے گھر والے اپنے بچوں کو مخاطب کرتے ہیں جیسے چھمن، لڈن، بدھن، منّن وغیرہ۔ نقی محمد خاں نے، جن کی عمر اس وقت نوے سال ہوگی، کہا کہ میں نے بزرگوں سے سنا ہے کہ ان کا نام اَمَن تھا جسے عام زبان میں ''امن'' بولتے ہیں۔ میر امن جب پیدا ہوئے تو دلّی میں نادر شاہ نے قتلِ عام کا بازار گرم رکھا تھا۔ یہ ۱۷۳۹ء کا واقعہ ہے۔ لیکن جب میر امن پیدا ہوئے تو ایک آدھ دن آگے پیچھے ''امن'' قائم ہوگیا تھا۔ گھر والوں نے نیک شگون کے طور پر ان کا نام ''میر امن'' رکھ دیا جو بگڑ کر میر امن ہوگیا۔ (جمیل جالبی)

بادشاہ کی رکاب میں رہا اوران خدمات کے صلے میں انھیں جاگیرو منصب بھی ملے اور ''خانہ زاد موروثی'' اور ''منصب دارِ قدیمی'' کے لقب بھی۔ مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ سورج مل جاٹ (م ۲۵ر دسمبر ۱۷۶۳ء) نے دتی پر حملہ (۱۷۵۳ء) کرکے محلے کے محلے اجاڑ دیے۔ اس حملے میں میر امن کا محلہ سیدواڑہ بھی برباد ہوگیا۔ اسی ہلّے میں سورج مل نے میر امن کی خاندانی جاگیر بھی ضبط کرلی۔ جب احمد شاہ ابدالی پانی پت کے میدان میں مرہٹوں کو شکست (۱۲ر جنوری ۱۷۶۱ء) دے کر دتی میں داخل ہوا اور اسے تاراج کیا تو میر امن بھی دتی چھوڑ کر ادھر ادھر سے ہوتے عظیم آباد (پٹنہ) پہنچے۔ اگر ابدالی کی فتح اور مرہٹوں کی شکست ۱۷۶۱ء کے وقت میر امن کی عمر کم و بیش بائیس سال مان لی جائے تو ان کا سالِ ولادت ۱۷۶۱-۲۲ = ۱۷۳۹ء برآمد ہوتا ہے۔ یہی دتی میں نادر شاہ کے قتلِ عام کا سال ہے۔ اس سے بھی فٹ نوٹ میں دی ہوئی روایت کی تصدیق ہوتی ہے۔

میر امن عظیم آباد میں کئی برس مقیم رہے۔ وہاں ''کچھ بنی کچھ بگڑی'' آخر وہاں سے بھی تلاش معاش میں اہلِ خاندان کو وہیں چھوڑ کر تن تنہا کشتی پر سوار ہوکر کلکتہ چلے آئے۔ کچھ عرصے بعد نواب دلاور جنگ نے انھیں بلاکر اپنے چھوٹے بھائی میر محمد کاظم خاں کا اتالیق مقرر کردیا۔ قریب دو سال وہاں اتالیقی کی خدمات انجام دیتے رہے لیکن جب وہاں اس سے زیادہ ''نباہ اپنا نہ دیکھا'' تو منشی میر بہادر علی حسینی کے توسط سے گل کرسٹ تک پہنچے اور اس نے ان کی صلاحیت و قابلیت دیکھ کر ۴ر مئی ۱۸۰۱ء [۳] کو ماتحت منشی کی حیثیت سے چالیس روپے ماہوار پر، فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی میں ملازم رکھ لیا۔ میر امن نے لکھا ہے ''غنیمت ہے کہ ایک ٹکڑا کھا کر، پانو پھیلا کر سو رہتا ہوں، اور گھر میں دس آدمی چھوٹے بڑے، پرورش پا کر دعا اس قدر دان کو کرتے ہیں''۔

۱۸۰۴ء میں جون گل کرسٹ استعفا دے کر انگلستان چلا گیا اور شعبۂ ہندوستانی کی وہ صورت باقی نہ رہی جواب تک تھی۔ ۱۸۰۵ء میں جب گورنر جنرل ولزلی (۱۷۹۸ء-۱۸۰۵ء) بھی اپنی میعاد پوری کرکے انگلستان واپس چلا گیا تو شعبۂ ہندوستانی یتیم ہوگیا۔ رشید حسن خاں نے عتیق صدیقی کے مضمون مطبوعہ ''ہماری زبان'' نئی دہلی کے حوالے سے لکھا [۴] ہے کہ ایک دن کسی طالب علم نے میر امن کو پڑھانے کے لیے کہا تو انھوں نے مزاج کی ناسازی کی وجہ سے منع کردیا۔ شکایت پر بات ''کالج کونسل'' تک پہنچی۔ میر امن نے اس بات کا اقرار کیا اور ''پیرانہ سالی'' اور ''جسمانی معذوری'' کا عذر پیش کیا۔ اس وقت ان کی عمر ۶۷ سال کے قریب تھی اور اس حساب سے یہ ''واقعہ'' ۱۸۰۶ء کا ہوسکتا ہے۔ میر امن کا بیان سننے کے بعد کالج کونسل نے پیرانہ سالی کی بنیاد پر چار ماہ کی تنخواہ دے کر ۴ر جنون ۱۸۰۶ء کو انھیں ملازمت سے سبک دوش کردیا۔ اس کے بعد پتا نہیں چلتا کہ میر امن کس حال میں رہے۔ کیا کرتے رہے اور کب اور کہاں انھوں نے وفات پائی۔

میر امن نے ''گنجِ خوبی'' کے آغاز میں لکھا ہے کہ ''میں نے اونھیں (گل کرسٹ) کے سبب سے یہ ''پیشہ'' قبول کیا۔ یہاں لفظ پیشہ کا اشارہ تصنیف و تالیف کی طرف ہے اور وہ اس لیے کہ پڑھانے کا پیشہ ان کا پہلے سے معلوم پیشہ ہے جس کی بنیاد پر وہ نواب دلاور جنگ کے بھائی کے دو سال تک اتالیق رہے تھے لیکن تصنیف و تالیف و ترجمہ کا پیشہ ان کا پہلا تجربہ تھا جو انھوں نے گل کرسٹ کے سبب سے قبول کیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ کالج کی ملازمت سے سبک دوش کیے گئے اس کے بعد انھوں نے تصنیف و تالیف کا کوئی کام نہیں کیا۔

''گنجِ خوبی''، ''اخلاقِ محسنی'' کا اردو ترجمہ ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ فارسی زبان پر انھیں قدرت

حاصل تھی اور اردو ان کی گھٹی میں پڑی تھی۔ اس سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ وہ شاعر بھی تھے اور لطفؔ ان کا تخلص تھا۔ ''گنج خوبی'' میں میر امن نے ان اشعار کو جو ''قریب ہزار بیت'' کے تھے، اور جنھیں ملا واعظ کاشفی نے ''اخلاقِ محسنی'' میں حسب موقع و محل درج کیا ہے، ہندی (اردو) میں ''جوں کا توں نظم کیا''۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ ''اگرچہ فکرِ سخن کی ساری عمر نہیں کی، ہاں مگر خود بخود کوئی مضمون دل میں آیا تو اسے باندھ ڈالا نہ کسو کا استاد، نہ کسو کا شاگرد'' [۵] گنج خوبی'' میں اشعار کے ترجموں اور ''باغ و بہار'' میں میر امن لطفؔ کے اپنے اشعار کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ شاعر ضرور تھے مگر معمولی شاعر تھے۔

میر امن کی زندگی کے ان حالات سے جو انھوں نے ''باغ و بہار'' میں دیے ہیں اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بڑے رکھ رکھاؤ والے نازک مزاج انسان تھے۔ کلکتہ میں جہاں وہ بے روزگار، نو وارد اور بے وطن تھے وہاں بھی نواب دلاور جنگ کی ملازمت اس لیے چھوڑ دی کی وہاں ''اپنا نباہ نہ دیکھا'' اپنی زندگی کی اس صورتِ حال میں ''اپنا نباہ'' کو معیارِ ملازمت بنانا ان کے اسی مزاج کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اسی طرح جب شعبۂ ہندوستانی میں کسی انگریز زیرِ تربیت افسر نے میر امن سے کچھ بتانے یا پڑھانے کے لیے کہا تو انھوں نے منع کر دیا اور نتیجے میں وہ ملازمت سے سبک دوش کر دیے گئے۔

میر امن کی حالاتِ زندگی پڑھ کر ذہن محمد تقی میر کی طرف جاتا ہے۔ دونوں ایک ہی تہذیب کے پروردہ اور کم و بیش ایک ہی دور کے فرد تھے۔ دونوں کی زبان اور ذخیرۂ الفاظ ایک سا تھا۔ دونوں دلّی کے باسی اور دلّی کی روایتِ تہذیب پر جان چھڑکنے والے اور گلی کوچوں اور جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جانے والی زبان پر فخر کرنے والے تھے۔ میر امن دلّی سے اجڑ کر عظیم آباد ہوتے ہوئے کلکتہ آ کر فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہو جاتے ہیں اور محمد تقی میر بھی جیسا کہ روایت مشہور ہے فورٹ ولیم کالج بلائے جاتے ہیں لیکن وہ عمر و صحت کی وجہ سے انکار کر دیتے ہیں [۶] اور کالج ان کا ''کلیات'' شائع کرنے پر اکتفا کرتا ہے۔ میر کو دلی چھوڑنے کا ہمیشہ قلق رہا۔ میر امن بھی ہمیشہ دلی کو یاد کرتے رہے۔ دلّی کی تباہی کے سلسلے میں وہ سب سے اہم بات یہی کہتے ہیں کہ ''تب سورج مل جاٹ نے جاگیر کو ضبط کر لیا اور احمد شاہ درانی نے گھر بار تاراج کیا۔ ایسی ایسی تباہی کھا کر، ویسے شہر سے کہ وطن اور جنم بھوم میرا ہے اور آنول نال وہیں گڑا ہے، جلاوطن ہوا'' [۷] میر نے بھی ایسے ہی حالات میں دلّی کو چھوڑا۔ فرق یہ ہے کہ میر ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء [۸] میں دلّی سے لکھنؤ آ گئے جو دہلوی تہذیب کا نیا مرکز اور اس مٹتی تہذیب کا بڑا جزیرہ تھا۔ میر امن کلکتہ آ کر اس دھارے سے جڑ گئے جو مستقبل کی تہذیب کا مرکزی دھارا تھا۔ میر امن بھی شاعر تھے۔ اگر وہ لکھنؤ آتے تو روایتی شاعری ہی سے جڑ جاتے مگر فورٹ ولیم کالج پہنچنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہاں کی ضرورت اور بدلتے زمانے کے نئے تقاضوں کے پیش نظر انھوں نے بول چال کی زبان میں نثر لکھی اور اردو زبان کے افسانوی ادب میں اولیت کا شرف حاصل کر کے اردو نثر نگاری کا ایک نیا ڈول ڈالا۔ اٹھارویں صدی کی عام بول چال کی زبان، اپنے مخصوص لہجوں کے ساتھ، میر کی شاعری اور میر امنؔ کی نثر میں محفوظ ہے۔ میر امن کلچر کے دھڑکتے دل (دلّی) اور بولتی زبان (اردو) کے نمائندہ و ترجمان ہیں۔ اس تہذیب کا ہر پہلو ان کی نظر کے سامنے تھا اسی لیے جب اس کے اظہار کا موقع آیا تو یہ پوری رچاوٹ کے ساتھ ''باغ و بہار'' میں سما گیا۔ میر امن کا ذہن قرونِ وسطیٰ کا ذہن تھا اور وہ ان روایات میں پلے بڑھے تھے جہاں مذہب اور اس کی قدریں اور اس کے رسم و رواج زندگی و نظر پر حاوی ہوتے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے اپنے مذہبی عقائد کا معروضی

انداز میں بار بار اظہار کیا ہے۔ وہ مافوق البشر امور پر پورا عقیدہ رکھتے تھے۔ سبز پوش و برقع پوش بزرگ اسی عقیدے کے ساتھ ہر درویش کی سیر میں سامنے آتے ہیں اور قصے کا رخ بدل دیتے ہیں، تیسرے درویش کی سیر میں ایک مقام آتا ہے کہ وزیر خفا ہو کر بادشاہ زادے کو مارنے کے لیے جیسے ہی تلوار اٹھاتا ہے: ''غیب سے ایک تیر ناگہاں اس کی پیشانی پر بیٹھا کہ دو سار ہو گیا اور وہ گر پڑا'' مغل تہذیب سے وابستہ لوگوں کی شراب خوری اور عیاشی کو بھی وہ کوئی بڑا عیب نہیں جانتے۔ اسی طرح جنس کو کھلے لفظوں میں بیان کرنے میں بھی وہ کوئی جھجک محسوس نہیں کرتے۔ اپنے دور کے لوگوں خاص طور سے معزز گھرانوں کی اس خود فریبی میں بھی وہ مبتلا ہیں کہ وہ عیش پسندی کے لیے بنائے گئے ہیں۔ اس میں اگر کوئی گناہ ہے تو مسلمان ہونے کے ناتے وہ بخش دیے جائیں گے۔ ہندوؤں سے ربط وضبط میں بھی وہ اپنے زمانے کے مسلمانوں کی طرح ہیں۔ وہ ہندوؤں سے کسی قسم کا تعصب نہیں برتتے لیکن ساتھ ہی ان کو دینِ اسلام سے مشرف کرنا ثواب جانتے ہیں۔ میر امن نے دوسرے مذہب کی عورت سے جہاں بھی مسلمان مرد کا تعلق دکھایا ہے وہاں عورت کو مسلمان کر لینا بھی فرض کے طور پر ضرور پورا کیا ہے۔

''باغ و بہار'' پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ میر امن کی نظر مطالعۂ زندگی کے لیے، اپنی اور اپنے زمانے کی حد تک پوری طرح موزوں تھی۔ وہ بازار کے لوگوں کے طور طریقے بیان کرتے ہیں۔ مختلف پیشوں اور طبقے کے لوگوں کی زبان کو قدرت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور اس تہذیب کی تہ تک پہنچ جاتے ہیں۔ یوں بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ انسان کے مثالی نمونوں (Human Types) میں تو گہری دلچسپی رکھتے ہیں مگر اس سے آگے بڑھ کر ''فرد'' سے انھیں کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ ''باغ و بہار'' میں انھوں نے جو افسانہ بیان کیا ہے وہ ایسے دور اور کلچر کو پیش کرتا ہے، جس سے وہ خود بھی بہت دور نہیں تھے۔ اسی لیے ''باغ و بہار'' میں اس دور کی دھڑکتی زندگی، بول چال کی زبان کی واقعیت کے ساتھ، گھل مل کر ایک ایسی اکائی بن گئی ہے کہ جس کی روح آج بھی روشن اور تازہ دم ہے۔ باغ و بہار اسی لیے سدا زندہ رہنے والی تصنیف ہے۔

(۲)

''باغ و بہار'' کے مطالعے سے پہلے اب ہم یہاں ان مباحث کو اختصار کے ساتھ بیان کرتے ہیں جو خود ''باغ و بہار'' کی تاریخ کا حصہ بن گئے ہیں:

الف۔ کیا قصہ چار درویش (باغ و بہار) امیر خسرو (۱۲۵۳ء۔۱۳۲۵ء) کی تصنیف ہے؟

ب۔ قصۂ چار درویش کے مآخذ کیا ہیں؟

ج۔ باغ و بہار کا سال تصنیف کیا ہے؟

(الف) میر امن نے باغ و بہار کے آغاز میں لکھا ہے کہ: ''یہ قصہ چہار درویش کا ابتدا میں امیر خسرو دہلوی نے اس تقریب سے کہا کہ حضرت نظام الدین اولیا، زری زر بخش، جو اُن کے پیر تھے..... ان کی طبیعت ماندی ہوئی، تب پیرومرشد کے دل بہلانے کے واسطے امیر خسرو یہ قصہ ہمیشہ کہتے اور بیمار داری میں حاضر رہتے اللہ نے چند روز میں شفا دی۔ تب انھوں نے غسلِ صحت کے دن یہ دعا دی کہ: جو کوئی اس قصے کو سنے گا، خدا کے فضل سے تندرست رہے گا۔ جب سے یہ قصہ فارسی میں مروج ہوا'' [۹]

میر امن کا یہ بیان کسی طرح صحیح نہیں ہے۔ تحقیق سے یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ امیر خسرو سے قصہ چہار درویش کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے شواہد کے ساتھ جو دلائل دیئے ہیں وہ اتنے قوی ہیں کہ امیر خسرو سے یہ نسبت بے بنیاد اور محض افسانہ بن کر رہ جاتی ہے۔ شیرانی نے لکھا ہے کہ

(۱) قصہ چہار درویش کی ایک روایت وہ ہے جسے حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خان نے ترتیب دیا ہے۔ محمد علی کا بیان ہے کہ ایک روز میں نے محمد شاہ بادشاہ (۱۹ے۱ء۔۴۸ے۱ء) کی خدمت میں کسی تقریب پر درویشوں کی ایک کہانی بہ زبانِ ہندی (اردو) سنائی جسے اعلیٰ حضرت نے بے حد پسند کیا اور حکم دیا کہ اسے ہندی عبارت سے فارسی میں ترجمہ کر دو۔ تعمیلِ ارشاد عالی میں میں نے اسے فارسی زبان میں منتقل کر دیا۔ اس سلسلے کے جو قصے فارسی یا اردو میں لکھے گئے ان میں کہانی کا ڈھانچا ایک ہونے کے باوجود جزئیات یا بعض کرداروں کے ناموں میں اختلاف ملتا ہے[۱۰]

(۲) چہار درویش کے قصے کی آخری روایت کے دور میں میر احمد خلف شاہ محمد کا قصہ چہار درویش سامنے آتا ہے جسے قاضی محمد ابراہیم بن قاضی نور محمد نے چھاپا۔ اس کی ایک اور اشاعت شیخ الٰہی بخش محمد جلال الدین تاجر کتب کشمیری بازار لاہور نے کی۔ یہی نسخہ معمولی سے اختلاف کے ساتھ مطبع محمدی بمبئی نے ۱۳۱۸ھ میں طبع کیا جس سے میر احمد کا دیباچہ نکال دیا گیا ہے اور تکملہ بختیار نامہ شامل کر دیا گیا ہے۔ اس نسخے میں قصے کی تالیف امیر خسرو کے نام سے منسوب کی گئی ہے۔ میر امن نے اس روایت کو قبول کیا ہے جب کہ میر محمد حسین عطا خان تحسین ''نوطرز مرصع'' میں اس کا ذکر نہیں کرتے''[۱۱]

(۳) چہار درویش کے جو قلمی نسخے ہم تک پہنچے ہیں ان میں قدیم ترین وہی ہیں جو بارھویں صدی ہجری کے منتصف تک ہمیں لے جاتے ہیں۔ اس سے آگے ان کی سراغ رسی نہیں کی جا سکتی۔ ابوالفضل نے ''آئینِ اکبری'' میں جہاں اپنے عہد کے مروجہ افسانوں کا ذکر کیا ہے مثلاً کلیلہ دمنہ، نل دمن، رامائن، رزم نامہ اور قصہ امیر حمزہ، ان میں چہار درویش کا نام نظر نہیں آتا۔ ادھر شیخ نظام الدین اولیا کے حالات، مقالات و ملفوظات پر متعدد کتب و رسائل موجود ہیں لیکن چہار درویش اور اس کے سبب تالیف کا کوئی مذکور نہیں[۱۲]

(۴) جب ہم اصل قصہ چہار درویش کی طرف رجوع کرتے ہیں تو اس میں متعدد ایسے وجوہ اور قرائن موجود پاتے ہیں جو ایک طرف امیر خسرو سے اس کے تعلق کی تردید اور دوسری طرف اس کے جدید الاصل ہونے کی تائید کرتے ہیں۔ اس نسخے کو شعرا کے کلام سے موقع و محل کے مناسب ابیات لا کر آراستہ کیا گیا ہے جن میں باستثنا بعض اکثر ایسے شعرا داخل ہیں جو امیر خسرو کے بعد کے زمانے سے تعلق رکھتے ہیں مثلاً خواجہ حافظ، فغانی، نظیری، غیرتی، عرفی، شاپور، عزتی، شیخ سعدی وغیرہ[۱۳]

(۵) قصہ چہار درویش میں تومان اور اشرفی کا ذکر آتا ہے۔ اول الذکر ایرانی اور آخر الذکر ہندوستانی سکہ ہے۔ تومان اور اشرفی بحیثیت اصطلاح زر مروجہ بالکل جدید الاصل ہیں[۱۴]

(۶) ساتھ ہی ایسے الفاظ اور اصطلاحات سامنے آتے ہیں مثلاً تورچیاں، کشکچیاں، کشک خانہ، وکیل السلطنہ، خزانہ دار، امیر آخور وغیرہ۔ یہ سب اصطلاحات ہندوستان میں مغلوں کی آمد کے بعد رواج پاتی ہیں[۱۵]

(۷) چہار درویش (سرگزشتِ آزاد بخت) میں دوربین کا ذکر بھی آتا ہے۔ دوربین جس کا وطن یورپ ہے سترھویں صدی میں رائج ہوتی ہے[۱۶] اسی طرح اور وجوہ بیان کر کے شیرانی لکھتے ہیں کہ ''ان کے علاوہ ایسا اور مواد

موجود ہے جو اس کتاب کے جدید العہد ہونے کی شہادت پیش کرتا ہے'' [۱۷]

(۸) گیان چند نے یہ اضافہ کیا ہے کہ تیسرے درویش کی سیر میں ملکہ کے پاس اور اسلحہ کے ساتھ طپنچوں کی جوڑی بھی موجود ہے۔ امیر خسرو کے زمانے میں طپنچہ موجود نہیں تھا [۱۸]

ان شواہد کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ قصہ چہار درویش حضرت امیر خسرو کی تصنیف نہیں ہے اور حضرت نظام الدین اولیا کی بیماری سے اس کی نسبت افسانے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔

(ب) میر امن کی ''باغ و بہار'' کا پہلا اور بنیادی ماخذ میر محمد حسین عطا خاں تحسین کی تالیف ''نوطرز مرصع'' ہے جسے سامنے رکھ کر انھوں نے اپنے مخصوص تخلیقی اسلوب بیان میں اسے لکھا ہے۔ میر امن نے یہ قصہ ایسے لکھا ہے جیسے ''کہا'' جاتا ہے۔ جان گل کرسٹ کی فرمائش بھی یہی تھی کہ یہ قصہ ''ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں، جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان، عورت، مرد، لڑکے بالے، خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں ترجمہ'' کیا جائے۔ میر امن نے لکھا ہے کہ ''موافق حکم حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے'' میر امن نے ''باغ و بہار'' کے ''آغاز'' میں تو ''نوطرز مرصع'' کا ذکر نہیں کیا ہے لیکن مطبوعہ کتاب کے پہلے ایڈیشن کے سرورق پر یہ عبارت درج ہے:

''ماخذ اس کا نوطرز مرصع، وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چہار درویش سے۔ جان گل کرسٹ صاحب دام ثروتہ، کی فرمائش سے تالیف کیا ہوا میر امن دلّی والے کا'' [۱۹]

خود جان گل کرسٹ نے بھی اپنے انگریزی دیباچے میں اس کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ [۲۰]

''اصلاً عطا حسین خان نے ''نوطرز مرصع'' کے نام سے اس کا ترجمہ کیا لیکن اس زبان کے نمونے کے طور پر اس لیے قابل اعتراض ہوا کہ اس میں فارسی عربی تراکیب و محاروات کو کثرت سے استعمال کیا گیا تھا۔ اس نقص کو دور کرنے کے لیے موجودہ متن مذکورہ بالا ترجمے سے...... میر امن دہلوی نے تیار کیا''۔ (ترجمہ)

''نوطرز مرصع''، ''باغ و بہار'' کا اصل ماخذ ہے جسے سامنے رکھ کر اس کے قصے کو تو میر امن نے کم و بیش جوں کا توں لے لیا ہے لیکن بیان، جزئیات اور تہذیبی صورتِ حال کی آمیزش، یہ سب کام میر امن کے اپنے ہیں۔ اس مجموعی عمل سے جو صورت سامنے آئی وہ یہ ہے کہ باغ و بہار'' ترجمہ نہ رہا بلکہ پوری طرح میر امن کی تصنیف بن گئی جو اشاعت کے بعد اتنی مقبول ہوئی کہ مغرب و مشرق کی متعدد زبانوں میں اس کا ترجمہ ہوا اور یہ آج بھی ادب کا شاہکار ہے اور آج بھی قصہ چہار درویش کو ہم میر امن کے حوالے سے جانتے ہیں۔

''باغ و بہار'' کا اصل ماخذ ''نوطرز مرصع'' ہے اور ''نوطرز مرصع'' کا ماخذ فارسی زبان میں لکھا ہوا قصہ ''چہار درویش'' ہے جسے سامنے رکھ کر عطا حسین خان تحسین نے رواج زمانہ کے مطابق، مسجع و مقفّٰی عبارت میں لکھا ہے لیکن خود ان قصوں کے مآخذ کئی اور الگ الگ ہیں جن کا کھوج لگا کر ڈاکٹر گیان چند نے بتایا ہے کہ:

(۱) پہلے درویش کی سیر۔ ''تمام و کمال'' ''داستانِ چہل وزیر'' میں ملکہ کی اٹھارویں داستان سے لی گئی ہے۔ کتاب عربی زبان میں لکھی گئی تھی جسے شیخ زادہ نے ترکی میں ترجمہ کیا اور ترکی کے سلطان مراد ثانی (۱۴۲۱۔۱۴۵۱ء) کو پیش کیا۔ جے ڈبلو گب نے ترکی سے ۱۸۸۶ء میں انگریزی میں ترجمہ کر کے شائع کیا۔ گب کے اس انگریزی ترجمے کا منشی محبوب عالم ایڈیٹر پیسہ اخبار لاہور نے اردو میں ترجمہ کیا، جس کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۳۲ء میں لاہور سے شائع ہوا [۲۱]

(۲) ''دوسرے درویش کی سیر: شہزادی بصرہ کی سرگذشت کا نقشِ اول ''جین کتھا کوش'' میں مدن منجری کی کہانی ہے''[۲۲]

(۳) تیسرے درویش کی سیر: داروغہ بہزاد والا واقعہ ''الف لیلیٰ'' کی قمر الزماں کی داستان سے ماخوذ ہے[۲۳]

(۴) چوتھے درویش کی سیر: کم وبیش ''الف لیلیٰ کی کہانی'' سے ماخوذ ہے[۲۴]

مختلف ماٰخذ سے ان قصوں کو لے کر جس طرح فارسی اور پھر اردو میں گوندھ کر سدا بہار بار بنایا گیا ہے وہ بذات خود تخلیق کا شاہکار ہے۔

(ج) آیئے اب دیکھیں کہ ''باغ و بہار'' کا زمانۂ تصنیف واشاعت کیا ہے؟ میر امن نے ''باغ و بہار'' کے پہلے ایڈیشن (۱۸۰۴ء) میں لکھا ہے کہ

> ''جب یہ کتاب فضلِ الٰہی سے اختتام کو پہنچی جی میں آیا کہ اس کا نام بھی ایسا رکھوں کہ اسی میں تاریخ نکلے۔ جب حساب کیا تو بارہ سو پندرہ ہجری کے آخر سال میں کہنا شروع کیا تھا، باعث عدم فرصت کے بارہ سو سترہ سنہ کی ابتدا میں انجام ہوئی۔ اسی فکر میں تھا کہ دل نے کہا ''باغ و بہار'' اچھا نام ہے کہ ہم نام و ہم تاریخ اس میں نکلتی ہے، تب میں نے یہی نام رکھا'' [۲۵]

یہ بیان خود مصنف کا ہے لیکن جب فورٹ ولیم کالج کونسل کا ریکارڈ محمد عتیق صدیقی نے دیکھا تو یہ بات سامنے آئی کہ ۱۲ر جنوری ۱۸۰۲ء کو جو رپورٹ کالج کونسل کے سکریٹری چارلس روتھم کو گل کرسٹ نے بھیجی تھی اس کے ساتھ ایک گوشوارہ بھی تھا جس میں زیر طبع کتابوں کی تفصیل مع صفحات، رسم الخط، تخمینہ وغیرہ درج تھی اس گوشوارے میں ساتویں نمبر پر ''چادر درویش'' کی تفصیل درج ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ اب تک اس کے ۵۸ صفحات چھپ چکے ہیں[۲۶] اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ''چادر درویش'' جو جنوری ۱۸۰۲ء میں چھپ رہی تھی یقیناً ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکی تھی۔ ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو جانے کا ایک ثبوت یہ بھی ملتا ہے کہ اس ایڈیشن کا وہ حصہ جو فورٹ ولیم کالج سے ۱۸۰۱ء میں چھپنا شروع ہوا تھا اور جس کا حوالہ و ذکر گل کرسٹ نے اپنی رپوٹ ۱۲ر جنوری ۱۸۰۲ء میں کیا ہے ''انتخاب'' کے طور پر جب ہندی مینول (Hindi Manual) میں شامل کیا گیا تو اس میں یہ عبارت ملتی ہے

> ''اشرف الاشراف ولزلی مارکوئس گورنر جنرل ......کے وقت میں ......کہ ایک ہزار دو سو پندرہ برس ہجری اور اٹھارہ سے ایک سال عیسوی مطابق ایک ہزار دو سو سات سن فصلی کے ہیں..........جب چاملم کا پھیلا...... ...چناں چہ یہ کتاب اسی سال بہ موجب فرمائش کے تالیف ہوئی''

اس کے برخلاف ۱۸۰۴ء کے پہلے مکمل ایڈیشن کے آخر میں یہ شعر ملتا ہے:

> مرتب ہوا جب یہ باغ و بہار تھے سنہ بارہ سو سترہ در شمار[۲۷]

جب کہ باغ و بہار کے اس مخطوطے میں جس کا حوالہ رشید حسن خاں نے دیا ہے یہ شعر پہلی صورت میں یوں ملتا ہے

> مرتب ہوا جب یہ باغ و بہار تھے سنہ بارہ سو پندرہ در شمار[۲۸]

اس سے بھی یہ بات سامنے آئی کہ قصہ چہار درویش ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکا تھا اور بعد میں نظر ثانی کے بعد جب ۱۸۰۳ء میں یہ دوبارہ چھپنا شروع ہوا اور ۱۸۰۴ء میں اس کی طباعت مکمل ہوئی تو میر امن نے اس شعر میں ''بارہ سو پندرہ'' کے

بجائے ''بارہ سو سترہ'' کر دیا۔

جب گل کرسٹ کی رپورٹ پر کالج کونسل نے کتابوں کی اشاعت روک دی اور کچھ عرصے بعد گل کرسٹ کا ''ہندوستانی پریس'' وجود میں آیا اور ''باغ و بہار'' دوبارہ چھپنی شروع ہوئی تو میر امن نے خود یا گل کرسٹ کے کہنے پر نظر ثانی کی یا جب یہ مسودہ گل کرسٹ کو دیا تو اس نے منشی میر شیر علی افسوس کو (اصلاح و نظر ثانی کا کام جن کے سپرد تھا) دیکھنے کے لیے دی جس کا پتا اس عبارت سے چلتا ہے جو ''آرائش محفل'' کے اس اصل خطی نسخے میں ہے جو رشید حسن خاں کی نظر سے گزرا اور جسے انھوں نے اپنے ''مقدمہ'' میں درج کر دیا ہے۔ یہ خطی نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ کے کتب خانے میں آج بھی محفوظ ہے۔ میر شیر علی افسوس نے لکھا ہے کہ:

> ''طوعاً و کرہاً اس کام میں مشغول ہوا۔ چنانچہ نثر بے نظیر، قصۂ گل بکاؤلی، مادھونل، توتا کہانی، قصہ حاتم، قصہ چہار درویش کو واجبی واجبی درست کیا یعنی جس میں جتنی غلطی دیکھی، صحیح کیا، ماجرا اس کا یوں ہے کہ قصہ چہار درویش کا تو محاورے میں اکثر درست و عبارت اس کی نہایت چست تھی، جوں کی توں رہی، پر کہیں کہیں جملے بے ربط تھے سو مربوط کر دیے'' [۲۹]

لیکن جب خود ''آرائش محفل'' کے چھپنے کی باری آئی تو شیر علی افسوس نے بعض مؤلفین و مترجمین کی درخواست پر کہ ''نام کتب مسطورہ کے اگر دیباچے میں رہیں گے تو ہماری کسر شان ہوگی...... صفحۂ تحریر سے نکال ڈالے'' [۳۰]

اس بحث سے اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ:

(۱)　میر امن کی اس تصنیف کا پہلا نام ''چہار درویش'' تھا جس کا سال تکمیل ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء ہے۔

(۲)　۱۸۰۳ء میں جب ''ہندوستانی پریس'' سے یہ دوبارہ چھپنی شروع ہوئی اور ۱۸۰۴ء میں مکمل ہوئی تو میر امن نے طباعت سے پہلے مسودہ پر نظر ثانی کی۔ شیر علی افسوس نے بھی جہاں اس کے جملے بے ربط تھے انھیں مربوط کیا۔ نظر ثانی کیا ہوا یہی مسودہ پہلی بار ۱۸۰۴ء میں ''باغ و بہار'' کے نام سے ہندوستانی پریس کلکتہ سے شائع ہوا۔ اس مطبوعہ نسخے کا جب مقابلہ ہندی مینوئل (Hindi Manual) میں شامل مطبوعہ چہار درویش کے (۱۰۲) صفحات سے رشید حسن خاں نے کیا تو یہ بات سامنے آئی کہ ۱۸۰۴ء کا ایڈیشن نظر ثانی شدہ ہے [۳۱] میر امن نے ''ہم نام و ہم تاریخ'' ہونے کے سبب چہار درویش کا نام ''باغ و بہار'' رکھا۔ اور کہا کہ ''جو کوئی اس کو پڑھے گا، گویا باغ کی سیر کرے گا''۔ سال تصنیف، سال اشاعت، نظر ثانی اور ''چہار درویش'' سے ''باغ و بہار'' تک کے سفر کی بس یہی کہانی ہے۔

(۳)

قصہ چہار درویش کی فارسی و اردو میں کئی روایتیں ملتی ہیں۔ اس میں ایک روایت محمد غوث زریں (جن کا نام بعض خطی نسخوں میں غلطی سے محمد عوض زریں لکھا گیا ہے) کی ہے جسے انھوں نے فارسی میں لکھا اور پھر اس کا خلاصہ اردو میں لکھ کر اس کا تاریخی نام ''باغ و بہار'' (۱۲۱۷ھ) رکھا۔ گیان چند کا کہنا ہے کہ زرّین میر امن کے شاہ کار سے واقف نہیں تھے [۳۲] حاجی ربیع المجب نے بھی فارسی نثر میں قصۂ چہار درویش لکھا تھا جس کا ذکر مصحفی نے اپنے تذکرے ''عقد ثریا'' میں کیا ہے [۳۳] محمد علی کی روایت چہار درویش کا ذکر ہم پہلے کر آئے ہیں۔ عطا حسین خاں تحسین نے ''نو طرز مرصع'' میں بھی چہار درویش کے قصے کو بیان کیا ہے جس سے اخذ و استفادہ کر کے میر امن نے اپنی ''باغ

وبہار'' تصنیف کی۔ ان کے علاوہ چند روایتیں اور بھی ہیں لیکن یہ قصہ اپنے ارتقا کے عمل سے گزر کر اپنے عروج کو میر امن کی ''باغ وبہار'' میں پہنچتا ہے جو اپنے قالب، اپنی تکنیک، قوتِ قصہ گوئی اور واقعیاتی زبان وبیان کے لحاظ سے ایک ایسا شاہ کار ہے جو اپنی اشاعت (۱۸۰۴ء) سے لے کر اب تک نہ صرف مشرق ومغرب کی بہت سی زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے بلکہ مختلف طباعتی اداروں سے بار بار شائع بھی ہو چکا ہے۔ کئی سال پہلے جب پاکستان ٹیلی وژن سے قسط وار اسے پڑھ کر سنایا گیا تو مختلف طبقوں کے ناظرین اس کی اگلی قسط کا بے چینی سے انتظار کرتے تھے۔ کلاسیک وہ ہے جس کے حرفوں کو زمانے کی دھول نہ چاٹ سکے۔ میر امن کی ''باغ وبہار'' ایک ایسی ہی کلاسیک ہے۔

قدیم قصے، خواہ وہ یورپ کے ڈراموں کے ذریعے وہاں کے ادب میں آئے ہوں یا ہمارے ہاں ''الف لیلیٰ'' میں یکجا ملیں، ان کے بارے میں یہ بات مسلّم ہے کہ وہ کسی ایک مصنف یا فرد کی ایجاد نہیں ہیں۔ صدیوں سے یہ قصے عام لوگوں میں رائج تھے جو وقت کے ساتھ ساتھ، اپنے عصری تقاضوں کے مطابق، انھیں گھٹاتے بڑھاتے رہتے تھے۔ انھیں قصوں کو مختلف مصنفین نے اپنے اپنے طور پر گھٹا بڑھا کر پیش کیا اور آخر میں جا کر ایسا ہوا کہ کسی ایک نے کسی قصے کو ایسی دائمی صورت دے دی کہ وہ قصہ ہمیشہ کے لیے اس مصنف سے منسوب ہو کر رہ گیا ہے۔ انسانی ذہن اور روایت کا ارتقا اسی صورت سے ہوتا ہے۔ شیکسپیر کے ڈراموں کے قصوں کی بھی یہی صورت ہے اور آج ہم ان قصوں کو شیکسپیر کی دی ہوئی شکل ہی میں جانتے ہیں۔ یہی صورت ''باغ وبہار'' (قصۂ چہار درویش) کی ہے۔ چہار درویش کا قصہ کہیں سے اخذ کیا گیا ہو، مختلف مصنفوں نے اسے جو بھی صورت دی ہو مگر آج ہم اس قصے کو میر امن کے حوالے ہی سے جانتے ہیں جس نے اپنے قلم سے اسے دوام بخشا اور مغل کلچر کے لاتعداد پہلوؤں اور اٹھارویں صدی عیسوی کی بول چال کی اردو زبان کو اجتماعی شعور سے لے کر اُجاگر کر دیا۔ قصۂ چہار درویش کا بار بار مصنفوں کی توجہ کا مرکز بننا اس بات کا واضح اشارہ ہے کہ یہ قصہ قوم کے مزاج میں اس درجہ رچ بس گیا ہے کہ معاشرے کا اجتماعی شعور اسے بار بار اور طرح طرح سے یاد کرتا ہے۔ قصۂ چہار درویش کا آج تک دلچسپی کا باعث بنے رہنا اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ ہمارا معاشرہ اس قصے سے کس قدر وابستہ ہے۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ قصۂ چہار درویش وہ تہذیبی نقش (Pattern) ہے اور اس کے ''کردار'' وہ نمونے ہیں جن کو بار بار دیکھنے میں ہمارا معاشرہ خاص دلچسپی رکھتا ہے اور آج بھی اپنے حافظے میں محفوظ رکھنا چاہتا ہے گویا یہ قصہ قوم کے کلچر میں ایک خاص مقام رکھتا ہے اور ہماری تہذیبی روح کا خاص جزو بن کر آج بھی زندہ ہے۔

میر امن قصے کی ابتدا حمدِ خدا، نعت رسولؐ اور منقبت آلِ رسولؐ سے کرتے ہیں اور پھر گل کرسٹ اور اپنے حال پر آ جاتے ہیں۔ اس عمل میں ان کا پورا کردار سامنے آ جاتا ہے۔ اپنے مذہب سے تعلق میں وہ ٹائپ (Type) ہیں، انگریزوں سے تعلق میں وہ ''فرد'' ہیں اور ادیب کی حیثیت سے وہ اپنی انفرادیت کا لوہا منواتے ہیں۔ ''باغ وبہار'' میں قصہ گوئی کی وہی تکنیک استعمال ہوئی ہے جو قرونِ وسطیٰ کے زیادہ تر قصوں میں ملتی ہے یعنی کچھ آدمی ایک جگہ جمع ہو کر اپنے قصے، جنھیں سوانح عمری کہا جا سکتا ہے، سناتے ہیں اور آخر میں کسی مافوق البشر صورت سے سب قصوں کی کڑیاں مل جاتی ہیں۔ ''الف لیلیٰ'' میں شہرزاد قصے پر قصہ بیان کرتی ہے اور اس کے ذریعے یہ سب قصے ایک لڑی میں سمٹ آتے ہیں۔ ''الف لیلیٰ'' کا گہرا اثر دنیا کی ہر زبان کے فنِ قصہ گوئی پر پڑا ہے۔ مغرب کے ادب میں بکیچیو (Boccaccio) کی ڈیکامی رن (Decameron) میں دس آدمی ایک بنگلے میں جمع ہیں اور قصے پر قصے

سناتے ہیں جن کی تعداد سو ہو جاتی ہے۔ چاسر (Chaucer) کی کینٹر بری ٹیلز (Canterbury Tales) میں انتیس (۲۹) آدمی زیارت پر جاتے ہوئے قصے سناتے ہیں۔ ''باغ و بہار'' میں بھی چہار درویش ایک جگہ آ کر جمع ہوتے ہیں۔ ملکِ روم کا بادشاہ آزاد بخت وہاں چھپ کر ان میں دو درویشوں کی داستانِ حیات سنتا ہے۔ یہاں آزاد بخت قصے کا مرکز ہے۔ اسی سے داستان کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ بادشاہ ہے اور بوڑھا ہو رہا ہے لیکن اس کے کوئی اولادِ نرینہ نہیں ہے جو اس کے بعد تخت و تاج کا وارث بن سکے۔ اسی الجھن میں وہ سلطنت کو چھوڑ کر گوشہ گیر ہو جاتا ہے۔ وزیر اسے سمجھاتا اور تسلی دیتا ہے۔ اس کی بات سن کر بادشاہ اس بات کو تقدیر پر چھوڑ دیتا ہے اور رات کو بھیس بدل کر گورستان جانے لگتا ہے۔ ایک دن بادشاہ کو دور سے ایک شعلہ سا نظر آتا ہے۔ اسی وقت اس کے دل میں یہ خیال آتا ہے کہ آندھی اور اندھیرے میں یہ روشنی حکمت سے خالی نہیں ہے۔ وہاں جاتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ چہار درویش گلے میں کفنیاں ڈالے عالمِ بے ہوشی میں خاموش بیٹھے ہیں۔ وہ ان فقیروں کی حقیقت جاننے کے لیے ایک گوشے میں چھپ کر بیٹھ جاتا ہے۔ اتفاقاً ایک فقیر کو چھینک آتی ہے۔ تینوں فقیر چونک پڑتے ہیں۔ چراغ کو اکساتے ہیں اور دورانِ گفتگو طے کرتے ہیں کہ اپنی اپنی سرگذشت سب بیان کریں چنانچہ پہلا درویش اپنا قصہ سناتا ہے۔ یہ قصہ ادھورا رہ جاتا ہے کہ عین اس وقت، جب پہلا درویش خود کو پہاڑ کی چوٹی سے گرا کر ہلاک کرنا چاہتا ہے ایک سبز پوش سوار منھ پر نقاب ڈالے اس کا ہاتھ پکڑ لیتے ہیں اور نوید دیتے ہیں کہ ''تھوڑے دنوں میں، روم کے ملک میں، تین درویش تجھ سار کے ایسی ہی مصیبت میں پھنسے ہوئے...... تجھ سے ملاقات کریں گے اور وہاں کے بادشاہ کا نام آزاد بخت ہے۔ اس کو بھی ایک بڑی مشکل درپیش ہے۔ جب وہ بھی تم چار فقیروں کے ساتھ ملے گا تو ہر ایک دل کا مطلب اور مراد جو ہے، بہ خوبی حاصل ہوگی''۔

پہلا درویش اپنا قصہ ختم کرتا ہے تو دوسرا شروع کرتا ہے۔ اس کا قصہ ختم ہونے تک صبح ہو جاتی ہے۔ یہاں بھی آخر میں وہی ''سوار برقع پوش'' آتے ہیں اور دوسرے درویش کو، پہاڑ کی چوٹی سے گر کر جان دینے سے روک کر، نوید دیتے ہیں کہ ''تھوڑے دنوں کے بعد تو اپنے مقصد سے کامیاب ہوگا'' صبح ہوتے ہی آزاد بخت اپنے محل واپس آتا ہے اور وہیں ان سب درویشوں کو بلوالیتا ہے۔ پہلے بادشاہ اپنی سرگذشت بیان کرتا ہے جس میں ''خواجہ سگ پرست'' کا قصہ شامل ہے۔ پھر تیسرا اور چوتھا درویش آزاد بخت کے حضور میں اپنے واقعات بیان کرتے ہیں۔ چوتھے قصے کے بعد ہی آزاد بخت کے ہاں لڑکا پیدا ہونے کی خبر آتی ہے اور کچھ دیر بعد یہ خبر بھی آتی ہے کہ جس وقت شہزادے کو نہلا دھلا کر دائی کی گود میں دیا، ایک ابر کا ٹکڑا آیا اور دائی کو گھیر لیا...... اور شہزادہ غائب ہو گیا''۔ تیسرے دن وہی بادل پھر آتا ہے اور شہزادے کو جڑاؤ پنگھوڑا میں واپس کر جاتا ہے۔ ہر جمعرات کو یہی ہوتا ہے۔ آزاد بخت ایک جمعرات کو ایک شقہ پنگھوڑے میں رکھ دیتے ہیں اور اس کے جواب میں ایک ہوادار آ کر آزاد بخت اور چاروں درویشوں کو ساتھ لے جا کر جنوں کے بادشاہ: ملک شہپال کے ہاں پہنچا دیتا ہے۔ یہاں آ کر شہپال کے وسیلے سے سب کی مرادیں بر آتی ہیں اور سارے قصوں کے بھید کھل جاتے ہیں اور اس دعا کے ساتھ کہ ''الٰہی! جس طرح یہ چار درویش اور پانچواں بادشاہ آزاد بخت اپنی مراد کو پہنچے اسی طرح ہر ایک نامراد کا مقصدِ دلی اپنے کرم اور فضل سے برلا......''

یہ وہ قالب اور وہ چوکھٹا ہے جو ان پانچوں قصوں کا احاطہ کرتا ہے۔ چاروں درویش، سبز پوش سوار کی ہدایت کے مطابق، زندہ بچ کر ایک جگہ جمع ہوئے ہیں۔ یہ بات واقعیت سے زیادہ توہم پرستی سے تعلق رکھتی ہے۔ آخر میں

چاروں درویشوں کی مرادیں بھی جنوں کے بادشاہ ملک شہپال کی مدد سے بر آتی ہیں۔ یہ واقعہ بھی داستانی مزاج کا حامل ہے یہ بات یاد رہے کہ وہ معاشرہ، جس کے لیے یہ قصے وجود میں آئے ہیں، ان سب باتوں پر دل سے یقین رکھتا تھا۔ خود میر امن اور ان کا ذہن بھی اسی مزاج کا حامل ہے اور ''باغ و بہار'' اسی داستانی فضا کو اُبھارتی ہے۔ وہ پانچوں قصے جو یہاں جمع ہوئے ہیں وہ سب، دوسری داستانوں کے قصوں کی طرح ہیں اور اسی نوعیت سے بیان ہوئے ہیں۔ اس سطح پر ''باغ و بہار'' کو بھی داستان ہی کہنا چاہیے۔

''باغ و بہار'' کا تیسرا قصہ (سرگذشتِ آزاد بخت: قصہ خواجہ سگ پرست) سب سے زیادہ طویل ہے۔ طوالت کے اعتبار سے پہلے درویش کا قصہ اس کے بعد آتا ہے۔ ہر قصے کی صورت ایک دوسرے سے الگ مختلف ہے۔ پہلے قصے کی صورت سب قصوں سے زیادہ دلچسپ اور زیادہ مربوط و مرتب ہے۔ اس میں جو ''تحیر'' (Suspense) ہے وہ فنی اثر کو گہرا کرتا ہے۔ ابتدا ہی سے ہر واقعہ حیرت میں ڈال دیتا ہے اور ذہن اس کا راز جاننے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے۔ جب درویش قلعہ کی دیوار سے ایک صندوق کو نیچے آتے دیکھتا ہے تو وہ حیرت میں پڑ جاتا ہے اور جب وہاں جا کر ڈھکن اٹھاتا ہے تو ''ایک معشوق، خوب صورت، کامنی سی عورت جس کے دیکھنے سے ہوش جاتا رہے، گھایل، لہو میں تر بتر آنکھیں بند کیے کلبلاتی ہے، آہستہ آہستہ ہونٹ ہلتے ہیں اور یہ آواز منھ سے نکلتی ہے اے کم بخت، بے وفا! اے ظالم پر جفا! بدلا اس بھلائی اور محبت کا یہی تھا جو تو نے کیا''۔ یہ دیکھ کر تحیر نقطۂ عروج کو پہنچ جاتا ہے اور ذہن یہ سوچتے ہوئے بے چین ہو جاتا ہے کہ یہ سب کیا بھید ہے؟ قصہ آگے بڑھتا ہے اور جشنِ ضیافت کے بعد جب شہزادی غائب ہو جاتی ہے تو اس بھید کا اثر اور گہرا ہو جاتا ہے۔ خود درویش کی طرح، یہ قصہ پڑھنے والا بھی، راز جاننے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے اور جب اس بھید سے آہستہ آہستہ پردہ اٹھتا ہے تو درویش اور شہزادی دونوں گھوڑوں پر سوار ہو کر سفر پر روانہ ہو جاتے ہیں۔ سفر کے دوران میں شہزادی ایک بار پھر غائب ہو جاتی ہے۔ سرگرداں، پریشان درویش اس کی تلاش میں نکلتا ہے اور اب شہزادی کی تلاش پہلے درویش کا مقصدِ حیات بن جاتا ہے۔ یہاں قصہ پڑھنے والے کا ذہن بھی، پہلے درویش کی خواہش کے ساتھ ہو جاتا ہے اور وہ بھی ذہنی طور پر اس کے ساتھ ہی سفر پر روانہ ہو جاتا ہے اور پھر کہیں آخر میں جا کر شہزادی اور درویش ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ کیسے ملتے ہیں؟ یہی عمل قصے کی جان اور پڑھنے والے کی گہری دلچسپی کا سبب ہے۔ اس قصے کا قرینہ (Pattern) یہ ہے کہ اس میں تین دھاگے ساتھ چلتے ہیں اور بعد میں وہ سب مل کر اس طرح ایک ہو جاتے ہیں کہ ایک مسلسل و مربوط قصہ وجود میں آ جاتا ہے۔

دوسرے درویش کے قصے کا قرینہ مختلف ہے۔ پہلا درویش یمن کے ملک التجار کا بیٹا ہے اور دوسرا درویش ملکِ فارس کا بادشاہ زادہ ہے جو حاتم طائی کی سخاوت کا قصہ سن کر خود بھی بڑا سخی بن جاتا ہے اور ایک عظیم خیرات خانہ جاری کرتا ہے۔ وہاں ایک دن ایک فقیر آتا ہے اور بصرے کی شہزادی کی سخاوت کا حال بیان کرتا ہے۔ بادشاہ زادہ دشوار گزار سفر طے کر کے بصرے کی شہزادی کے ہاں پہنچتا ہے اور اسے نکاح کا پیغام دیتا ہے۔ شہزادی اپنے ملازم بہروز کے ذریعے اس جوان کا قصہ بتاتی ہے جو ہر مہینے زمرد کا مرتبان لے کر ایک بیل پر سوار ہو کر آتا ہے اور مرتبان کو توڑ کر غلام کو مار ڈالتا ہے۔ شہزادی یہ شرط رکھتی ہے کہ اگر بادشاہ زادہ اس راز کا حال دریافت کر لائے تو وہ شادی کر لے گی۔ اس کے بعد شہزادی والئی بصرہ کی بیٹی کا قصہ سناتی ہے کہ کیسے اس کے باپ نے یہ کہنے پر کہ وہ اپنی قسمت کا کھاتی ہے،

اسے جنگل میں ڈالوادیا جہاں قسمت سے ایک دفینہ اسے ملتا ہے جس سے وہ سب کو فیض پہنچا رہی ہے۔ یمن کا بادشاہ زادہ شہرنیم روز کو روانہ ہوتا ہے اور نیم روز کے شہزادے کا یہ راز معلوم کرتا ہے۔ راز معلوم ہونے کے بعد از راہِ ہم دردی وہ اس نوجوان شہزادے کی مدد کرنے کے لیے اس پری کی تلاش میں نکلتا ہے لیکن ناکام رہتا ہے اور مایوس ہو کر خودکشی کرنے والا ہوتا ہے کہ وہی سوار برقع پوش اسے نوید دیتے ہیں جیسی پہلے درویش کو دی تھی۔ یہاں بادشاہ زادے اور بصرے کی شہزادی کا قصہ ایک ہے۔ شہرنیم روز کے شہزادے کا دوسرا۔ دونوں قصوں کے دھاگے متوازی چلتے ہیں اور دونوں کے قصوں کا خاتمہ نہیں ہوتا۔ بادشاہ زادے کی سخاوت بصرے کی شہزادی سے ملنے کا بہانہ ہوتی ہے۔ یہ اس قصے کی تمہید ہے جس سے قصے کے دو دھاگے نکلتے ہیں اور دونوں ایک دوسرے پر مبنی ہیں۔ ایک کے خاتمے کے بغیر دوسرے کا خاتمہ نہیں ہو سکتا۔ یہاں دونوں قصوں کا خاتمہ رہ جاتا ہے جس کو جاننے کے لیے پڑھنے والا آخر تک بے چین رہتا ہے۔

آزاد بخت بادشاہ کا قصہ محض ایک دھاگے کا قصہ ہے۔ اس میں خواجہ سگ پرست کا قصہ ہی سب کچھ ہے۔ بادشاہ کا ایک لعل پر ناز کرنا اور وزیر کا اسے بتانا کہ اس سے بہتر کئی لعل ایک کتے کے پٹے میں جڑے ہوئے ہیں۔ آزاد بخت غصے میں آ کر وزیر کو قید کر دیتا ہے اور وزیر کی بیٹی لڑکے کا بھیس بدل کر خواجہ سگ پرست کے پاس پہنچتی ہے اور اسے آزاد بخت تک لے آتی ہے۔ یہ سب قصے کی تمہید ہے۔ وزیر زادی کے ساتھ آزاد بخت کے حضور میں آ کر سگ پرست اپنا قصہ بیان کرتا ہے جو طویل اور سنسنی خیز ہے۔ اس میں واقعات کے بعد واقعات آتے ہیں جن سے سگ پرست دوچار ہوا ہے۔ اس میں خواجہ سگ پرست اور اس کے دو بھائیوں کا حال بیان میں آتا ہے۔ خواجہ سگ پرست ہر بار محبت اور بھائی ہر بار بے وفائی و دشمنی دکھاتے ہیں۔ یہاں وفا اور بے وفائی کی حدیں قیاس سے دور ضرور ہو جاتی ہیں لیکن ان میں مافوق البشر عناصر کم ہیں۔ ان واقعات کے بیان میں مختلف شہروں، ملکوں اور جزیروں کے حالات بھی بیان میں آتے ہیں۔ کنیا زیرباد سے ملاقات، اس کا حال اور وہاں کی بت پرستی کی نوعیت، پھر شاہ بندر سے کش مکش کا قصہ سب قصوں سے زیادہ طویل ہے اور یہاں مہم جوئی (Adventure) کے افسانوں کا سارنگ گہرا ہو جاتا ہے۔ پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ دوسری مختلف داستانوں میں جو سفروں کا حال بیان کیا جاتا ہے یہاں ان سب کا خلاصہ پیش کر دیا گیا ہے۔ بھائیوں کا قصہ سنانے کے بعد خواجہ سگ پرست ان جواہرات کا قصہ بھی سناتا ہے جو کتے کے گلے میں پڑے ہوئے ہیں۔ آخر میں وزیر زادی سے اس کی شادی ہو جاتی ہے اور ان کے بچے آزاد بخت کے ہاں بڑے عہدوں اور منصب پر فائز ہوتے ہیں۔ یہ قصہ بذاتِ خود اپنی جگہ مکمل ہے اور اس کی ترتیب وقرینہ ''الف لیلیٰ'' کے قصوں کی طرح ہے۔

تیسرے درویش کے قصے میں وہ عجم کا بادشاہ زادہ ہے اور اس کا قصہ تمام تر فرنگ کی شہزادی سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے دو حصے ہو جاتے ہیں۔ ایک طرف نعمان سیاح ہے جو فرنگ کی شہزادی اور اس کے چچازاد بھائی کا قصہ سناتا ہے جو پنجرے میں قید ہے۔ بادشاہ زادہ (تیسرا درویش) بے تاب ہو کر شہزادی کے ملک پہنچتا ہے۔ وہاں معلوم ہوتا ہے کہ وہ شہزادہ جو پنجرے میں قید تھا، قتل کیا جا چکا ہے اور اس کا کوکا اسے صندوق میں رکھ کر شہر میں لیے پھرتا ہے اور اس کا ماتم کرتا ہے۔ اس جوان سے درویش کی ملاقات ہوتی ہے اور وہ اس کے توسط سے شہزادی تک پہنچتا ہے اور اسے حاصل کر لیتا ہے۔ یہ جوان، جس کا نام بہزاد خان ہے، درویش اور شہزادی کو، بادشاہ سے جنگ کر کے نکال لاتا ہے۔

راستے میں ایک دریا پڑتا ہے جس میں گھوڑوں پر سوار شہزادی اور بہزاد خاں ڈوب جاتے ہیں۔ یہ دیکھ کر درویش بھی خود کو ختم کرنے کے لیے دریا میں ڈوب جانا چاہتا ہے لیکن عین اس وقت سوار برقع پوش آ کر بشارت دیتے ہیں کہ مایوس مت ہو۔ دونوں سے تیری ملاقات ہوگی اور اسے ملک روم جانے کی ہدایت کرتے ہیں جہاں اسے دو درویش ملیں گے۔ جب ان سے ملے گا، اپنی مراد کو پہنچے گا۔ یہاں بھی قصے کے دو دھاگے ہو جاتے ہیں جو ایک دوسرے سے پیوست بھی ہیں اور الگ بھی۔

چوتھا درویش بادشاہِ چین کا بیٹا ہے۔ اس کا قصہ سب سے چھوٹا ہے۔ درویش کا باپ مرتے وقت اپنے بھائی کو وصیت کرتا ہے کہ جب میرا بیٹا بڑا ہو جائے تو اس سے اپنی لڑکی کی شادی کر کے تختِ سلطنت اسے دے دینا لیکن چچا اسے مروانے کا حکم دیتا ہے اور مبارک نامی غلام کو یہ کام سونپتا ہے۔ مبارک شہزادے کا دل سے وفادار تھا۔ اسے قتل کرنے کے بجائے وہ جنوں کے بادشاہ ملک صادق کے پاس لے جاتا ہے جو اس کے باپ کا دوست تھا۔ ملک صادق اس شرط پر مدد کرنے کو تیار ہوتا ہے کہ درویش اس کی محبوبہ کو، جس کی تصویر اس کے پاس ہے، تلاش کر کے لائے۔ مبارک اور درویش اسی لڑکی (محبوبہ) کے ملک پہنچتے ہیں۔ وہاں ایک فقیر، لڑکی پر آسیب کا قصہ اسے سناتا ہے جس کے گھر میں، اس کے باپ (بادشاہ) نے اسے ڈال دیا ہے۔ درویش خود اس لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے مگر مبارک کی ہدایت پر اس کے قریب نہیں جاتا اور جب اسے لے کر ملک صادق کے پاس آتا ہے تو مبارک ایک ایسا تیل اس لڑکی کے جسم پر مل دیتا ہے کہ جب وہ ملک صادق کے سامنے آتی ہے تو بدبو سے اس کا دماغ پراگندہ ہو جاتا ہے۔ طیش میں آ کر ملک صادق مبارک اور بادشاہ زادہ (درویش) کو مارنے کی دھمکی دیتا ہے۔ بادشاہ زادہ ملک صادق کا خنجر چھین کر اس کی توند میں گھونپ دیتا ہے۔ غصے میں آ کر ملک صادق اس کے لات رسید کرتا ہے اور جب بادشاہ زادہ (درویش) ہوش میں آتا ہے تو خود کو خارزار جنگل میں پاتا ہے۔ مایوسی کے عالم میں وہ جان دینے والا ہی تھا کہ برقع پوش آ کر کہتے ہیں کہ جلد روم کو جا۔ تین شخص ایسے ہی آگے گئے ہیں۔ ان سے ملاقات کر۔ یہ سارا قصہ چونکہ مبارک (غلام) کی وفاداری کا ہے اس لیے اس میں ایک ہی دھاگا ہے۔ اس میں کل دو واقعات ہیں اسے پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے اسے پھیلا کر بیان کرنے کے بجائے قصہ گو نے اسے لپیٹ دیا ہے اور اسی لیے اس قصے کا فنی تاثر اتنا گہرا نہیں ہے جتنا مثلاً پہلے درویش کی سیر کا ہے۔

مجموعی طور پر ''باغ و بہار'' کو دیکھیے تو اس میں ترتیب، تعمیر تو روایتی انداز کی ہے لیکن قصہ گوئی کی قوت بے پناہ ہے۔ یہ قوتِ قصہ گوئی اسی سطح کی ہے جو الف لیلیٰ کا طرۂ امتیاز ہے۔ تمام قصوں کے تار الجھتے سلجھتے جاتے ہیں اور تحیر و تجسس کی کیفیت کہیں کم نہیں ہوتی۔ قصے سے قصہ نکلتا ہے۔ ہر خاص آدمی اپنا قصہ سناتا ہے اور ہر قصہ دوسرے سے جڑ جاتا ہے۔ واقعات کثرت سے بیان میں آتے ہیں اور ان سے وابستہ اشخاص اپنی تعجب انگیز حرکات و سکنات سے قصہ پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں۔ قصہ پڑھتے ہوئے واقعات کے دور از قیاس ہونے کی طرف دھیان نہیں جاتا اور افراد (کرداروں) کا بے ڈھنگا پن بھی برا نہیں لگتا۔ عدم یقینی التوا میں پڑ جاتی ہے اور خواب کی سی دنیا پڑھنے والے کو محویت کے عالم میں لے جاتی ہے۔ اس لحاظ سے ''باغ و بہار'' کو قوتِ قصہ گوئی کا شاہکار کہنا چاہیے۔ سب قصوں میں یہ قوت یکساں نہیں ہے لیکن جہاں کم بھی ہے وہاں بھی پُر تاثیر ہے اور قاری کو اپنی گرفت میں لیے رہتی ہے۔ خواجہ سگ پرست کے قصے کے تار بار بار الجھتے ہیں اور ہر بار، فضا بدل جانے کے باوجود، خواجہ سگ پرست کی بے

حد مروت و محبت اور اس کے بھائیوں کی انتہائی بے وفائی اس لیے ناگوار نہیں گزرتی کہ داستان کی موجود فضا میں یہ سب کچھ فطری نظر آنے لگتے ہیں۔ آخری دو قصوں میں اختصار دلچسپی کو قدرے کم کر دیتا ہے مگر جہاں تک واقعات کے بیان اور قصے کی اٹھان کا تعلق ہے وہ دلچسپ رہتے ہیں۔ مجموعی اثر و تاثیر، فنی سلیقہ، بیان کی جاذبیت یہ سب مل کر اسے ایک ایسا شاہکار بنا دیتے ہیں جو ہمیشہ دلچسپی سے پڑھا جائے گا۔

میرا خیال ہے کہ آج کے سائنسی دور کی محیّر العقل ایجادات کے درمیان ''باغ و بہار'' یا دوسری داستانوں مثلاً ''طلسم ہوشربا'' وغیرہ میں درج مافوق البشر واقعات اب اور فطری نظر آئیں گے۔ چاروں طرف آواز سے زیادہ اڑان والے طیاروں کے زمانے میں تختِ سلیمانی، اڑن کھٹولا، کل کا گھوڑا اب ہمیں حیرت میں نہیں ڈالتا بلکہ عام فطری منظر کا حصہ نظر آتا ہے جسے جدید ذہن بھی اب قبول کر لیتا ہے۔ جادوگروں اور ساحروں کے آگ برساتے اور فوجوں کو ہلاک کرتے ہوئے آتشیں گولے اب ہر طرف جنگوں میں دکھائی دیتے ہیں۔ افغانستان اور عراق پر امریکہ کے حالیہ حملوں کے مناظر ہم سب نے ٹیلی وژن (جام جم) پر خود اپنی آنکھوں سے دیکھے ہیں۔ پہلے ''جام جم'' ایک تھا اور صرف بادشاہ جمشید کے پاس تھا۔ اب یہ گھر گھر پہنچ گیا ہے۔ اسی لیے داستانوں میں بیان کی جانے والی جنگیں اور دوسرے واقعات اب زیادہ فطری دکھائی دیتے ہیں اور ان کی سنسنی خیزی آج بھی ہمیں متاثر کرتی ہے۔

''باغ و بہار'' میں واقعات کے بیان کے ساتھ ساتھ ادب آداب، مجلسی طور طریقے، رکھ رکھاؤ، ضیافتوں اور سامانِ آرائش وغیرہ کے بیانات بھی ساتھ چلتے ہیں مگر وہ زیادہ طویل نہیں ہیں اور ایسے توازن سے آتے ہیں کہ واقعات سے دھیان نہیں ہٹتا۔ ہر واقعہ اس دور کی تہذیب کے مختلف پہلوؤں کے ساتھ بیان میں آتا ہے اور قصے کی فضا کو مزید دلچسپ اور پرکشش بنا دیتا ہے۔ اس عمل سے ''باغ و بہار'' میں زندگی و تہذیب کی ترجمانی کا دل آویز رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ دعوتوں اور ضیافتوں کے بیانات، درباروں کا رکھ رکھاؤ، رسوم و رواج، بادشاہوں کے استقبال کے طور طریقے، جلوس کی سواری وغیرہ سے اس دور کی زندگی کی جیتی جاگتی تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ اس تصویر میں زندگی اس لیے بھی محسوس ہوتی ہے کہ یہ طور طریقے میر امن کے زمانے میں رائج تھے اور اس کی جھلکیاں خود انھوں نے دیکھی تھیں۔ میر امن نے بیان کیا ہے کہ ضیافتوں میں کون کون سے کھانے ہوتے تھے۔ کھانے کے اوقات کیا تھے۔ ظروف کس قسم کے ہوتے تھے۔ لوگ سفر کیسے کرتے تھے اور سفر میں کیا کیا سامان ساتھ ہوتا تھا۔ باغات کیسے ہوتے تھے۔ کس قسم کے پھول اگائے جاتے تھے۔ حویلی کس طرح سجائی جاتی تھی اور اس میں کیا کیا سامانِ آرائش رکھے جاتے تھے۔ امرا و شرفا کیا لباس پہنتے تھے۔ مہمان نوازی کی کیا نوعیت تھی۔ ملازمین کو کن ناموں سے پکارا جاتا تھا۔ ان کے منصبی نام کیا تھے۔ عورتیں کس طرح سنگھار کرتی تھیں۔ کون سے زیورات پہنتی تھیں۔ لڑکیوں کے کیا مشغلے تھے۔ اس زمانے کے لوگوں کے عقائد کیا تھے۔ دعاؤں کی کیا اہمیت تھی۔ کون کون سے موسم ہوتے تھے۔ بادشاہ و شرفا کے ہاں بچوں کی تعلیم کا کیا انتظام تھا اور کس قسم کی تعلیم دی جاتی تھی۔ باغ و بہار کو پڑھ کر اس دور کی تہذیب کی ایک واضح تصویر سامنے آجاتی ہے۔ یہ سب تصویریں آج بھی اس لیے جیتی جاگتی سی محسوس ہوتی ہیں کہ یہ سب واقعیاتی ہیں۔ میر امن نے انھیں اس طرح بیان کیا ہے جس طرح انھوں نے دیکھا یا براہِ راست دیکھنے والوں سے سنا تھا۔ اس لیے باغ و بہار آج بھی ایک زندہ کتاب ہے اور آنے والے زمانوں میں بھی اسی لیے دلچسپ اور زندہ رہے گی۔

اب ایک اور سوال یہ سامنے آتا ہے کہ اس قصے میں وہ کون سے افراد (کردار) ہیں جو زندگی کی ترجمانی

کرتے ہیں اور جن کو زندہ کہا جا سکتا ہے۔ ''باغ و بہار'' کے افراد کو ہم جدید معنی میں ''کردار'' تو اس لیے نہیں کہہ سکتے کہ انھیں مبالغے کے دائرے میں لا کر بگاڑ دیا گیا ہے اور انھیں، روایتی انسانوں کے مطابق بنا کر، چپل سا دیا گیا ہے۔ یہ سب لوگ ویسے ہی ٹائپ ہیں جیسے ہر داستان میں نظر آتے ہیں سوائے ان چند کے جو دل پر نقش ہو جاتے ہیں۔ آزاد بخت ایک روایتی قسم کا بادشاہ ہے جو بوڑھا ہو رہا ہے اور اولادِ نرینہ سے محروم ہے۔ چاروں درویش بھی روایتی شہزادے یا سوداگر زادے ہیں۔ عشق کا تیر سب کے کاری لگا ہے اور اسی لیے انھیں زندگی تن پر بھاری لگ رہی ہے۔ سب مصائب میں مبتلا ہیں اور غیب کی مدد سے اپنے مقصد تک پہنچتے ہیں۔ ان افراد کی فطرت میں کوئی ایسی بات نہیں ہے کہ ہمیں ان سے گہری ہم دردی پیدا ہو جائے یا ان کی عظمتیں ہمیں متاثر کریں مگر جن لوگوں سے وہ ملتے ہیں ان میں سے کچھ افراد ایسے سامنے آتے ہیں جن کا بے ڈھنگا پن ہمیں حیرت میں ڈال دیتا ہے اور جن کے عمل کا تاثر ہمارے حافظے میں محفوظ رہ جاتا ہے۔ سب سے زیادہ تاثر پہلے درویش کے قصے کی ہیروئن کا ہے جو ملک دمشق کے سلطان کی بیٹی ہے۔ پہلے اس کی بے بسی، پھر ذہانت، بددماغی اور آخر میں درویش سے زندگی بھر کی رفاقت اسے تمام روایتی شہزادیوں سے، جو دوسرے قصوں میں آئی ہیں، بالاتر و مختلف کر دیتی ہے۔ اسی قصے میں یوسف سوداگر کا تاثر بھی، بدصورت لونڈی سے بے پناہ عشق کی وجہ سے، باقی رہ جاتا ہے۔ اس قصے کے زیادہ موثر ہونے کی وجہ دراصل ان کے تصورات کی قوت ہے۔

دوسرے درویش کی سیر میں سب سے زیادہ تاثر اس جوان کا ہے جو زرد بیل پر زین باندھے سوار آتا ہے:

> ''ناگاہ جوان بہ دستور زرد بیل پر زین باندھے سوار ہو کر آ پہنچا اور اتر کر دو زانو بیٹھا۔ ایک ہاتھ میں ننگی سیف اور ایک ہاتھ میں بیل کی ناتھ پکڑی اور مرتبان غلام کو دیا۔ غلام ہر ایک کو دکھا کر لے گیا۔ آدمی دیکھ کر رونے لگے۔ اس جوان نے مرتبان پھوڑا اور غلام کو ایک تلوار ایسی ماری کہ سر جدا ہو گیا اور آپ سوار ہو کر مڑا''

اس شہزادے (دوسرے درویش کی سیر) کا قصہ بھی اس تاثر کو اور گہرا کر دیتا ہے حالانکہ اس میں مافوق البشر عناصر بھی کافی موجود ہیں۔

''خواجہ سگ پرست'' بھی بار بار کی دور از قیاس حماقت کے باوجود، ایک زندہ و متحرک چیز ہے۔ اس سے ملاقات ہونے والوں میں ''وزیرزادی'' جو مرد کے لباس میں سامنے آتی ہے باغ و بہار کے قاری کو متاثر کرتی ہے۔ اسی طرح ''کنیا زیرباد'' بھی ہندو عورت کا ایک پرزور تاثر ذہن پر ثبت کرتی ہے۔ کتے کی حرکات اور اس کی وفاداری بھی دل میں بیٹھ جاتی ہے۔

تیسرے درویش کے قصے میں ''کنی'' کے ساتھ ساتھ بہزاد خاں کا عزم اور اس کی کارگزاری ایک ایسے ہیرو کا تاثر دیتی ہے جو کسی اور قصے میں نہیں ملتا۔

چوتھے قصے میں شیدی مبارک (غلام) اپنی ذہانت، مستقل مزاجی اور وفاداری سے ذہن میں محفوظ رہ جاتا ہے۔ یہ سب افراد مل کر ''باغ و بہار'' کو الف لیلیٰ کی طرح زندگی کا ترجمان بنا دیتے ہیں۔

''باغ و بہار'' کا ''نوطرز مرصع'' سے مقابلہ کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ میر امن ہر فرد میں کچھ نہ کچھ جان ضرور ڈال دیتے ہیں۔ یہ اثر اس وجہ سے بھی ہے کہ میر امن اپنے ''افراد'' کی بول چال کو زیادہ فطری اور واقعیاتی انداز میں بیان کرتے ہیں۔ یہی افراد ''نوطرز مرصع'' میں پتھر سے بنے رہتے ہیں اور ''باغ و بہار'' میں بولنے لگتے ہیں۔

''ٹھیٹ ہندوستانی گفتگو'' کو برتنے سے میرامن ڈراما نگار/ ناول نگار کا سا کام کر گئے ہیں۔ ڈراما نگار یا ناول نگار کرداروں کی تخلیق ان کی بول چال ہی سے کرتا ہے اور بول چال کی زبان کے انفرادی نکتوں کو پکڑ کر لکھ دیتا ہے۔ ہمارے ہاں میرامن سے پہلے اگر مکالمے آتے تھے تو عام طور پر بناوٹی زبان میں ہوتے تھے جیسے کہ ''نوطرز مرصع'' یا داستانوں میں ہمیں ملتے ہیں۔ میرامن نے انھیں فطری سطح پر لا کر اُردو میں ناول نگاری کا بیج بو دیا اور یہی وجہ ہے کہ ''باغ و بہار'' داستان ہونے کے باوجود ناول نگاری کے جدید دور میں بھی ایک زندہ چیز ہے اور کردار نگاری کی ابتدائی منزل کا سراغ دیتی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ ''میرامن کے یہاں ''مکالمہ'' اور ''بیان'' کی زبان ایک ہی ہے۔ اس معنی میں وہ ناول نگار کے دائرے سے نکل کر پھر داستان نگار کے دائرے میں واپس آ جاتے ہیں مگر ناول کی تاریخ میں ان کی سب سے بڑی اہمیت یہ رہے گی کہ انھوں نے ناول کے لیے موزوں زبان کی بنیاد ڈالی'' [۳۴] میرامن کے ''بیان'' میں عام بول چال کی زبان کے ساتھ، ان کے اپنے مشاہدات و تجربات بھی شامل ہیں جن سے ''بیان'' میں واقعیاتی رنگ پیدا ہو گیا ہے مثلاً جزیرۂ فرنگ کا یہ بیان دیکھیے جو واضح طور پر انگریزی دور کے کلکتے کا بیان ہے:

> عجیب شہر دیکھا کہ کوئی شہر اس شہر کی خوبی کو نہیں پہنچتا۔ ہر ایک بازار و کوچے میں پختہ سڑکیں بنی ہوئی اور چھڑکاؤ کیا ہوا۔ صفائی ایسی کہ ایک تنکا کہیں پڑا نظر نہ آیا، کوڑے کا تو کیا ذکر ہے۔ اور عمارتیں رنگ بہ رنگ کی اور رات کو راستوں میں دورستہ قدم بہ قدم روشنی اور شہر کے باہر باغات کے جن میں عجائب گل بوٹے اور میوے نظر آئے کہ سوائے بہشت کے کہیں اور نہ ہوں گے''

کہیں کہیں مکالموں میں ایسی باتیں آ جاتی ہیں جو میرامن کے تجربے سے سنواری گئی ہیں مثلاً تیسرے درویش کی سیر میں ''کٹنی'' کی باتیں:

> ''مجھے جو کم بختی لگی، دروازہ بند نہ کیا، ایک بڑھیا شیطان کی خالا، اس کا خدا کرے منھ کالا۔ ہاتھ میں تسبیح لٹکائے، برقع اوڑھے، دروازہ کھلا پا کر ندھڑک چلی آئی اور سامنے ملکہ کے کھڑے ہو کر، ہاتھ اٹھا کر دعا دینے لگی کہ الٰہی! تیری نتھ چوڑی سہاگ کی سلامت رہے اور کماؤ کی پگڑی قائم رہے۔ میں غریب رنڈیا فقیرنی ہوں۔ ایک بیٹی میری ہے کہ وہ دو جی سے پورے دنوں درد زہ میں مرتی ہے اور مجھ کو اتنی وسعت نہیں کہ آدھی کا تیل چراغ میں جلاؤں، کھانے پینے کو تو کہاں سے لاؤں۔ اگر مر گئی تو گور کفن کیوں کر کروں گی اور جنی تو دائی جنائی کو کیا دوں گی۔ اور جچا کو ستھوارا کہاں سے پلاؤں گی؟ آج دو دن ہوئے ہیں کہ بھوکی پیاسی پڑی ہے۔ اے صاحبزادی! اپنی خیر کچھ ٹکڑا پارچہ دلا تو اس کو پانی پینے کا ادھار ہے''

ایسے بیان سے ''باغ و بہار'' کی رومانی فضا میں واقعیت کا رنگ آ جاتا ہے۔ اور معلوم ہوتا ہے کہ میرامن زندگی کے اپنے تجربے اور مشاہدے رقم کر کے جیتی جاگتی حقیقی زندگی کی تصویریں اُتار رہے ہیں۔ آزاد بخت کی سرگذشت کا وہ حصہ دیکھیے جہاں وزیرزادی خواجہ سگ پرست کو لے کر آتی ہے اور اپنے گھر میں سوداگر بچے کے بھیس میں داخل ہوتی ہے۔ اور ماں سے ملتی ہے تو بیان میں میرامن کا مشاہدہ شامل ہو کر واقعیت کے رنگ کو واضح اور گہرا کر دیتا ہے اور ٹھیٹ

اردو گفتگو اس میں ایک ایسی روح پھونک دیتی ہے کہ "باغ و بہار" اخذ و ترجمہ کے بجائے تصنیف بن جاتی ہے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ "باغ و بہار" میں اخذ و ترجمہ کی نوعیت کیا ہے، میر امن کا وہ بیان پڑھیے جو انھوں نے اپنی دوسری کتاب "گنج خوبی" کی تمہید میں درج کیا ہے: لکھتے ہیں:

> "فقط فارسی کے ہو بہو معنی کہنے میں کچھ لطف اور مزہ نہ دیکھا، اس لیے اصل مطلب کو لے کر، اپنے محاورے میں سارا احوال بیان کیا اور جس طرح شیخ سعدی شیرازی کی "گلستان" لچ فارسی کے مکتب میں پہلے کام آتی ہے، ویسے ہی میں نے بھی اردوئے معلا کی زبان کو بے پیچ ورکاو، جیسے بادشاہ سے لے کر امراء اور ان کے ملازم بولتے ہیں، بولا۔ والّا نہ عربی اور فارسی کی لغتیں اور اصطلاحیں چاہتا تو بہت سی بھر دیتا، لیکن یہ زبان کچھ کیفیت نہ پاتی بلکہ آمیزش پا کر کچھ اور کی اور ہو جاتی۔ اب یہ مبتدی کے واسطے فائدے مند اور منتہی صاحب دریافت کو پسند آئے گی کہ کیا بے لگاؤ دریاؤ کی مانند اس کی عبارت رواں اور مثال گھوڑے بادپا کے، کہ میدان ہموار اور صاف پاتا ہے، دواں ہے"[۳۵]

میر امن نے یہی کام تخلیقی سطح پر "باغ و بہار" میں کیا یعنی "اصل مطلب کو لے کر اپنے محاورے میں سارا احوال" اس طور پر بیان کیا کہ گل کرسٹ کی فرمائش کے مطابق اردو گفتگو "جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان، عورت، مرد، لڑکے بالے، خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں" اس میں در آئی۔ یہاں قصہ تو "نوطرز مرصع" سے اخذ کیا گیا ہے لیکن بیان ان کے تجربے و مشاہدے کے ساتھ پوری طرح میر امن کا ہے اور اسی وجہ سے "باغ و بہار" ترجمہ نہیں بلکہ میر امن کی تصنیف بن جاتی ہے۔ "گنج خوبی" میں میر امن اس سطح تک نہیں پہنچتے۔ "باغ و بہار" میں میر امن عربی فارسی کے بوجھل الفاظ استعمال نہیں کرتے بلکہ خالص ٹکسالی اردو لکھتے ہوئے عربی و فارسی کے وہ الفاظ، جو بول چال کی زبان میں گھل مل کر ایک جان ہو گئے ہیں، بے تکلفی سے استعمال کرتے ہیں۔ یہی نثر "باغ و بہار" کی جان ہے۔ وہ بات چیت کے لہجے کو اپنے بیان میں اس طرح ابھارتے ہیں کہ نثر لودینے لگتی ہے۔ اسی خصوصیت کی وجہ سے اس نثر میں، اٹھارویں صدی عیسوی کے مختلف طبقات کی بول چال کی زبان، اپنے تیور اور رنگا رنگ لہجوں کے ساتھ محفوظ ہو گئی ہے۔ اس نثر کا مزہ سدا بہار ہے۔ طوالت کے ڈر سے بہت سی مثالیں تو نہیں دی جاسکتیں لیکن بول چال کی زبان میں عورتوں کی زبان کے یہ چند نمونے دیکھیے۔ واضح رہے کہ عورتوں کی زبان میں بھی بیگمات کی زبان الگ ہے۔ بادشاہ زادیوں کی زبان جدا ہے اور باندیوں کی بولی ٹھولی الگ ہے اور یہ زبان موقع و محل کے عین مطابق استعمال ہوئی ہے جس سے ساری تصنیف مہک اٹھی ہے:

> "میرے بدلے میر عیبوں کو اپنے پیٹ میں رکھ کر چھوڑا تھا لیکن میری تلاش میں تھیں۔ جب مجھے اس حالت میں دیکھا اور سب ماجرا سنا، آنسو بھر لائیں اور فرمایا: اے کمبخت ناشدنی، تو نے جان بوجھ کر نام ونشان بادشاہت کا سارا کھویا۔ ہزار افسوس اور اپنی زندگی سے بھی ہاتھ دھویا۔ کاش کہ تیرے عوض میں پتھر جنتی تو صبر آتا۔ اب بھی توبہ کر، جو قسمت میں تھا سو ہوا۔ اب آگے کیا کرے گی؟ جیوے گی یا مرے گی....."

دوسرے درویش کی سیر کا یہ اقتباس دیکھیے۔ یہاں عورتوں کی زبان و محاورہ کا لہجہ ذرا سا بدل کر قوتِ بیان کو نمایاں کر رہا

ہے:

''وزیر کے محل کے آدمی حیران ہوئے کہ یہ مرد کون گھس آیا۔ سوداگر بچہ (یعنی بیٹی وزیر کی) اپنی ماں کے پانو پر جا گری اور روئی، اور بولی کہ میں تمھاری ماں جائی ہوں۔ سنتے ہی وزیر کی بیگم گالیاں دینے لگی کہ اے تتری! تو بڑی شتا ہو نکلی، اپنا منھ تو نے کالا کیا اور خاندان کو رسوا کیا۔ ہم تو تیری جان کو رو پیٹ کر، صبر کر کے تجھ سے ہاتھ دھو بیٹھے تھے، جا دفع ہو''۔

بڑھیا شیطان کی خالا، کٹنی کا اقتباس ہم پہلے دے آئے ہیں۔ ان سب کو ملا کر پڑھیے تو محسوس ہوگا کہ ان سب میں رنگارنگی ہے، بیان میں تنوع ہے، تکرار نہیں ہے۔ زبان کا لہجہ اور ذخیرۂ الفاظ موقع و محل کے عین مطابق ہیں اور ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ بات چیت کا لہجہ سارے بیان پر غالب ہے۔ سرگذشت آزاد بخت میں کنیا زیرباد، جو ہندو ہے، ان الفاظ میں اپنی بِپتا سناتی ہے:

''اے جوان! اب میرا ماجرا سن۔ میں کنیا، زیرباد کے دیس کے راجا کی ہوں اور وہ گبرو، جو زندانِ سلیمان میں قید ہے، اس کا نام بہرہ مندہ ہے، میرے پتا کے منتری کا بیٹا ہے۔ ایک روز مہاراج نے آگیا دی کہ جتنے راجا اور کنور ہیں، میدان میں زیر جھروکے نکل کر، تیر اندازی اور چوگان بازی کریں، تو گھڑ چڑھی اور کسب ہر ایک کا ظاہر ہو۔ میں رانی کے نیڑے، جو میری ماتا تھیں، اٹاری پر اوجھل میں بیٹھی تھی اور دائیاں اور سہیلیاں حاضر تھیں، تماشا دیکھتی تھی۔ یہ دیوان کا پوت سب میں سندر تھا اور گھوڑے کو کاوے دے کر کسب کر رہا تھا، مجھ کو بھایا اور دِل سے اس پر ریجھی۔ مدت تلک یہ بات گپت رکھی''

تیسرے درویش کی سیر کا یہ اقتباس دیکھیے۔ اس نثر کا رنگ قدرے جدا ہے لیکن عام طول چال کی زبان اسی طرح حاوی و برقرار ہے۔ یہی وہ رنگ ہے جو ساری ''باغ و بہار'' پر چڑھا ہوا ہے:

''جب شہر کے دروازے پر آیا۔ ایک نعرہ مارا اور تبر سے قفل کو توڑا اور نگہبانوں کو ڈانٹ ڈپٹ کر للکارا کہ بڑ چودو! اپنے خاوند کو جا کر کہو کہ بہزاد خاں، ملکہ مہر نگار اور شہزادۂ کام گار کو، جو تمھارا داماد ہے، ہانکے پکارے لیے جاتا ہے۔ اگر مردمی کا کچھ نشہ ہے تو باہر نکلو اور ملکہ کو چھین لو۔ یہ نہ کہیو کہ چپ چاپ لے گیا۔ نہیں تو قلعے میں بیٹھے آرام کیا کرو۔ یہ خبر بادشاہ کو جلد جا پہنچی۔ وزیر اور میر بخشی کو حکم ہوا کہ ان بذات مفسدوں کو باندھ کر لاؤ یا ان کے سر کاٹ کر حضور میں پہنچاؤ۔ ایک دم کے بعد غٹ فوج کا نمود ہوا اور تمام زمین و آسمان گرد باد ہوگیا۔ بہزاد خاں نے ملکہ کو اور اس فقیر کو ایک در میں پل کے، کہ بارہ پلے اور جون پور کے پل کے برابر تھا، کھڑا کیا اور آپ گھوڑے کو تنگیا، اس فوج کی طرف پھرا اور شیر کے مانند گونج کر، مرکب کو ڈپٹ کر، فوج کے درمیان گھسا۔ تمام لشکر کائی سا پھٹ گیا اور یہ دونوں سرداروں تلک جا پہنچا۔ دونوں کے سر کاٹ لیے۔ جب سردار مارے گئے، لشکر تتر بتر ہو۔ وہ کہاوت ہے: سر سے سرواہ جب بیل پھوٹی رائی رائی ہوگئی''۔

زبان و بیان کا یہ تنوع ''باغ و بہار'' کی نثر کا حسن ہے، منفرد رنگ ہے۔ میر امن بول چال کی زبان، کو ادبی سطح پر استعمال

کر کے، اردو نثر کی اس توانائی کا اظہار کرتے ہیں جو موجود ہونے کے باوجود اب تک اس طرح استعمال نہیں ہوئی تھی۔ یہ ایک نیا راستہ تھا جس پر دور تک چل کر میر امن نے آئندہ آنے والوں میں اعتماد کا ایسا صور پھونکا کہ اردو نثر کا رخ اور راستہ ہی بدل دیا۔ اس نثر میں کسی بات کو بیان کرنے میں کسی قسم کا گنجلک پن نہیں ہے اسی لیے نثر میں سچے موتیوں کی سی آب آگئی ہے۔ میر امن جو بات کہتے ہیں اس کے لیے وہی الفاظ اور اصطلاحیں لاتے ہیں جو اس سے مخصوص ہیں مثلاً ایک جگہ جواہرات کا ذکر کرتے ہیں تو بیان نثر میں یہ صورت اختیار کرتا ہے:

''ہر ایک قسم کے جواہر دیکھے کہ ایک ایک دانہ ان کا خراج سلطنت کا کہا چاہیے۔ ایک سے ایک ان مول، ڈول میں اور تول میں اور آب داری میں۔ اور ان کی چھوٹ پڑنے سے سارا مکان بوقلموں ہو گیا''

اب اس کے بعد وہ مقام دیکھیے جہاں وہ تیر چلانے کے عمل کو بیان کرتے ہیں:

''گھوڑا بھی باد سے باتیں کرتا تھا لیکن اس کی گرد کو نہ پہنچا۔ وہ رہوار بھی پسینے پسینے ہو گیا اور میری بھی جیب مارے پیاس کے چٹخنے لگی۔ پر کچھ بس نہ چلا شام ہونے لگی اور میں کیا جانوں کہ کہاں سے کہاں نکل آیا۔ لاچار ہو کر اسے بھلاوا دیا اور ترکش میں تیر نکال کر اور قربانی سے کمان سنبھال کر، چلّے میں جوڑ کر، کشش کان تک لا کر، ران کو اس کی تاک اللہ اکبر کہہ کر مارا۔ بارے پہلا ہی تیر اس کے پانو میں ترازو ہوا، تب لنگڑاتا ہوا پہاڑ کے دامن کی سمت چلا''۔

یہی صورت ذخیرۂ الفاظ کی ہے۔ موقع و محل کے مطابق ایسے موزوں الفاظ نثر کو سجاتے ہوئے سامنے آتے ہیں کہ نثر فنی اثر کے اعتبار سے منہ سے بول اٹھتی ہے۔ مثلاً یہاں دیکھیے۔ چنوں کا کھیت ہے اور جو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ان سے زیادہ موزوں الفاظ تلاش نہیں کیے جا سکتے:

''وہ کھیت چنوں کا تھا۔ وہ آدمی آگ کا الاؤ جلا کر، بونٹوں کے ہولے کرتے تھے اور کھاتے تھے''

''بونٹ'' ہرے (کچے) چنے کو کہتے ہیں اور ''ہولے'' الاؤ پر بھنے ہوئے بونٹ کو کہتے ہیں۔ بول چال کی زبان میں لکھی جانے والی یہ نثر جب مربوط جملوں کے ساتھ بیان میں آتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک شفاف دریا ہے جو مناسب تیزی سے رواں دواں ہے۔ پہلے درویش کی سیر میں بہن اپنے چہیتے بھائی سے اس طرح مخاطب ہوتی ہے:

''ایک دن وہ بہن، جو بجائے والدہ کے میری خاطر رکھتی تھی، کہنے لگی: اے بیرن! تو میری آنکھوں کی پتلی اور ماباپ کی موئی مٹی کی نشانی ہے۔ تیرے آنے سے میرا کلیجا ٹھنڈا ہوا۔ جب تجھے دیکھتی ہوں باغ باغ ہوتی ہوں۔ تو نے مجھے نہال کیا، لیکن مردوں کو خدا نے کمانے کے لیے بنایا ہے۔ گھر میں بیٹھے رہنا ان کو لازم نہیں۔ جو مرد نکھٹو ہو کر گھر سیتا ہے اس کو دنیا کے لوگ طعنہ مہنا دیتے ہیں، خصوص اس شہر کے آدمی۔ چھوٹے بڑے بے سبب تمھارے رہنے پر کہیں گے: اپنے باپ کی دولت دنیا کھا کر بہنوئی کے ٹکڑوں پر آ پڑا۔ یہ نہایت بے غیرتی اور میری تمھاری ہنسائی اور ماباپ کے نام کو سبب لاج لگنے کا ہے۔ نہیں تو میں اپنے چمڑے کی جوتیاں بنا کر پہناؤں اور کلیجے میں ڈال رکھوں۔ اب یہ علاج ہے کہ سفر کا قصد کرو۔ خدا جانے تو دن پھریں......''

یہ لہجہ یہ انداز بیان ایسا ہے جیسے باتیں کرتے ہیں۔ خالص ٹکسالی بول چال کی زبان کا استعمال، اظہار بیان کی مٹھاس، موقع و محل کے مطابق روزمرہ، محاورہ اور الفاظ کا برتاؤ وہ خصوصیات ہیں جو "باغ و بہار" کی سدابہار نثر کا جوہر ہیں:

"دل اس وقت سے مکدر رہا اور ناخوشی مزاج پر چھا گئی۔ تس پر قیامت اُس ایسے تیسے نے یہ کی، کہ ساقی اس چھنال کو بنایا۔ اس وقت میں اپنا لہو پیتی تھی اور جیسے طوطی کو کوئی کوّے کے ساتھ ایک پنجرے میں بند کرتا ہے، نہ جانے کی فرصت پاتی تھی اور نہ بیٹھنے کو جی چاہتا تھا۔ قصہ مختصر، وہ شراب بوند کی بوند تھی جس کے پینے سے آدمی حیوان ہو جائے۔ دو چار جام پے در پے اسی تیز آب کے جوان کو دیے اور آدھا پیالا جوان کی منت سے میں نے بھی زہر مار کیا۔ آخر وہ پلشت، بے حیا، بھی بدمست ہو کر اس مردود سے بے ہودہ ادائیں کرنے لگی اور وہ چبلا بھی نشے میں بے لحاظ ہو چلا اور نامعقول حرکتیں کرنے لگا۔ مجھے یہ غیرت آئی، اگر اس وقت زمین بھی پھاٹے تو میں اس میں سما جاؤں لیکن اس کی دوستی کے باعث میں بلبلی اس پر بھی چپ ہو رہی۔ پردہ تو اصل کا پاجی تھا، میرے اس درگذر کرنے کو نہ سمجھا، نشے کی لہر میں اور بھی دو پیالے چڑھا گیا کہ رہتا سہتا ہوش جو تھا، وہ بھی گم ہوا اور میری طرف سے مطلق دھڑکا جی سے اٹھا دیا۔ بے شرمی سے شہوت کے غلبے میں، میرے روبرو اس بے حیا نے اس بندوڑ سے صحبت کی اور وہ پنچھل پائی بھی اس حالت میں نیچے پڑی ہوئی نخرے تلّے کرنے لگی اور دونوں میں چوما چاٹی ہونے لگی۔ نہ اس بے وفا میں وفا، نہ اس بے حیا میں حیا، جیسی روح ویسے فرشتے، میری اس وقت سے یہ حالت تھی جیسے اوسر چوکی ڈومنی، گاوے تال بے تال...."

اس نثر میں دیکھیے کہ کیسی رچاوٹ کے ساتھ، عام بول چال کی زبان ادائیگی مطلب کے لیے استعمال ہوئی ہے۔ بیان میں ایک ایسا فطری آہنگ، ایک ایسا توازن ہے کہ کسی لفظ کو اپنی جگہ سے نہیں ہٹایا جا سکتا۔ کہاوتیں اور محاورے بیان میں موتی کی طرح جڑے ہوئے روشنی دے رہے ہیں۔ وہ لوگ جو بول چال کی عام زبان کی قوت دیکھنا اور جاننا چاہتے نہیں "باغ و بہار" اور اردوئے "خطوط غالب" میں اس نثر کی عظمتوں اور تخلیقی قوت کو تلاش کرنا چاہیے۔ نثر اگر بول ں کی زبان سے قریب رہے تو بیان سے از خود روشنی پھوٹنے لگتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "نوطرز مرصع" تاریخ کی جھولی ں جا گرتی ہے اور "باغ و بہار" پورے منظر پر چھا جاتی ہے۔

اس نثر میں مترادفات بھی کثرت سے آتے ہیں لیکن یہ ایک ہی بات کی تکرار نہیں کرتے بلکہ بات کو حسب ضرورت پھیلا کر روشن کر دیتے ہیں۔ "باغ و بہار" میں جہاں جہاں مترادفات آئے ہیں، وہ مترادف ہونے کے باوجود، الگ سے اپنے علیحدہ معنی بھی رکھتے ہیں مثلاً یہ جملے دیکھیے:

(۱) "جتنے چور چکار، جیب کترے، صبح خیزے، اٹھائی گیرے، دغاباز تھے......"

یہ سب لوگ چور اچکے ہیں لیکن ہر مترادف، چوری کی مختلف نوعیتوں اور پہلوؤں کا اظہار کر رہا ہے اور محض ایک ہی بات کو دہرا نہیں رہا ہے۔ مترادفات کے برتنے کی "باغ و بہار" میں عام طور پر یہی صورت ملتی ہے۔

(۲) "اور روز راتب یتیم، اسیر، عیال داروں محتاجوں اور رانڈ بیواؤں کو کر دیجیے......."

(۳) ''ویسے ہی آدمی غنڈے، پھانکڑے، مفت پر کھانے پینے والے، جھوٹھے، خوشامدی آ کر آشنا ہوئے''

(۴) نوکر چاکر، بہلیے، ڈھلیت، خاص بردار، ثابت خانی سب چھوڑ کر کنارے لگے.......'

ان مثالوں میں بھی ہر لفظ مختلف معنی رکھتا ہے لیکن اس کے باوجود مترادف بھی ہے اور نثر کی روانی میں، بہاؤ کے حسن کو اکسار ہا ہے۔

''باغ و بہار'' کی نثر میں استعارے کا استعمال بھی بار بار ہوا ہے لیکن وہ بھی اسی نثر کے مزاج کے سانچے میں ڈھلا ہوا ہے اور اچھا لگتا ہے: جیسے

''لیکن فرزند کہ زندگانی کا پھل ہے، اس کی قسمت کے باغ میں نہ تھا...''

یہی صورت تشبیہوں کے استعمال میں ملتی ہے جو حسن نثر کو بڑھاتی ہے جیسے:

''وہاں سے باغ کی طرف چلی ۔ دیکھا تو ٹھیک اس باغ کی بہار بہشت کی برابری کر رہی ہے۔ قطرے مینہ کے درختوں کے سرسبز پتوں پر جو پڑے ہیں، گویا زمرد کی پٹریوں پر موتی جڑے ہیں اور سرخی پھولوں کی اس ابر میں ایسی بھلی لگتی ہے جیسے شام کو شفق پھولی ہے اور نہریں مانند فرش آئینے کے نظر آتی ہیں''۔

اسی طرح کہاوتیں اور محاورے آتے ہیں۔ صنائع بدائع آتے ہیں لیکن پڑھتے ہوئے محسوس بھی نہیں ہوتا کہ یہاں تشبیہ آئی ہے یا یہاں استعارہ بیان میں حسن پیدا کر رہا ہے۔ لیکن نثر کے حسن کا جادو آپ کو مسحور رکھتا ہے۔ میرامن کے ہاں نثر کو سولہ سنگھار سے سجانے کے باوجود خود دلہن کی شخصیت اور اس کا جمال ہر دوسری چیز پر غالب رہتا ہے۔

یہی صورت مقفیٰ نثر کی ہے۔ ''باغ و بہار'' کی نثر میں جہاں بھی قافیے استعمال میں آتے ہیں، ''فسانۂ عجائب'' کی طرح تھوپے ہوئے نہیں معلوم ہوتے بلکہ قوتِ اظہار اور بات کو جما کر بیان کرنے کے عمل میں جان ڈال دیتے ہیں مثلاً:

(۱) میں یہ تسلی پا کر، اپنی استقامت کے مکان پر آ کر منتظر تھا کہ کب شام ہو، جو میرا مطلب تمام ہو۔۔۔'

(۲) ''کس پیغمبر کی امت ہے۔ اگر کافر ہے تو بھی یہ کیسی مت ہے۔ اور تیرا کیا نام ہے کہ تیرا یہ کام ہے''۔

(۳) ''صبح تک بے اختیار رویا کیا اور آنسوؤں سے منھ دھویا کیا''۔

(۴) اگر مجھے اس فکر سے تو چھڑاوے گا تو اس کی خدمت کے عوض بہت کچھ پاوے گا۔ جہاں تیرا جی چاہے لے جا کر کھپادے اور مجھے یہ خوش خبری لادے''۔

ان مثالوں کو دیکھیے تو یہاں قافیہ نثر کے مجموعی اثر پر حاوی نہیں آتا اور نہ قاری کا دھیان قافیہ کی طرف جاتا ہے بلکہ توجہ اسی بات پر رہتی ہے جو اس موقع پر بیان کی جارہی ہے اور ساتھ ہی قافیے سے پیدا ہونے والی جھنکار نثر کے حسن میں گہرا اثر پیدا کرنے والا جادو جگاتی رہتی ہے جس سے حسن پر اور نکھار آ جاتا ہے۔

میرامن کی نثر میں کہاوتیں بھی بار بار آتی ہیں مگر اس طرح آتی ہیں جس طرح ہماری بول چال میں آتی ہیں۔ آٹے میں نمک کے برابر۔ کبت بھی آتے ہیں کہ یہ بھی بول چال کی زبان کا حصہ ہیں۔ اسی طرح کلیشے بھی آتے ہیں جو آج بھی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں جیسے:

(۱) ''اگر آدمی میں رحم نہیں تو وہ انسان نہیں.....''

(۲) ''مرد کو چاہیے جو کہے سو کرے نہیں تو جیبھ (زبان) حیوان کو بھی خدا نے دی ہے''
(۳) ''سب آدمی آپس میں فی الحقیقت ایک ہیں''
(۴) ''لیکن جان سب سے عزیز ہے۔ کوئی آپ سے کنویں میں نہیں گرتا......''

''باغ و بہار'' کی نثر کے جملوں کی ساخت بات چیت اور بول چال کے انداز کی ہے جس پر فارسی جملے کی ساخت کا بھی کہیں کہیں ہلکا سا اثر نظر آتا ہے۔ جیسے دورانِ بات چیت لہجے کی ضرورت کے مطابق، فاعل، مفعول، فعل کی ترتیب بدل جاتی ہے اور اس تبدیلی سے لہجے کا تاثر دوسرے تک پہنچ جاتا ہے، یہی صورت ''باغ و بہار'' میں ملتی ہے۔ جملۂ معترضہ کے استعمال سے جملہ تہ دار ہو جاتا ہے اور فعل دور جا پڑتا ہے۔ یہ صورت بھی میر امن کے جملوں میں سامنے آتی ہے۔ اکثر بات چیت کے دوران بات کرنے والا اپنی کسی خاص کیفیت یا حالت جیسے غصے، یا خطرے وغیرہ کو ایک ہی سانس میں تیزی سے بیان کر دیتا ہے۔ جس سے جملے کی ساخت بدل جاتی ہے۔ یہ صورت بھی ہمیں ''باغ و بہار'' کے جملوں میں ملتی ہے۔ اسی بات کی وضاحت کے لیے ''باغ و بہار'' سے یہ چند جملے دیکھیے:

(۱) ''ساری رات دروازے گھروں کے بند نہ ہوتے اور دکانیں بازار کی کھلی رہتیں''
(۲) ایک بارگی آئینے کی طرف جو خیال کرتے ہیں تو ایک سفید بال موچھوں میں نظر آیا کہ مانند تارِ مقیش کے چمک رہا ہے۔
(۳) ''درود طفیل پیغمبر کی روح کے ان کو بخشے اور اپنے تئیں نیست و نابود سمجھ کر دل کو اس غفلتِ دُنیوی سے ہشیار رکھے''۔
(۴) ''ایک بارگی بادشاہ کو دور سے ایک شعلہ سا نظر آیا کہ مانند صبح کے تارے کے روشن ہے''۔
(۵) ''میں بھلے برے کی زبان سے نجات پاؤں اور تو داخل ثواب کے ہو''۔
(۶) ''ضیافت قبول کرنی سنت رسول کی ہے''۔
(۷) ''بارے جس تس طرح سے شام ہوئی اور دن پہاڑ سا چھاتی پر سے ٹلا''۔
(۸) ''وہ اپنی عادت پر دریا کے گھاٹ تک گیا اور اشنان پوجا، جس طرح ہر سال کرتا تھا، کی۔
(۹) ''اس نے بارہ دانے اصل کے ہر ایک سات سات مثقال کا ہے، پٹے میں نصب کر کر، کتے کے گلے میں ڈال دیے ہیں''۔
(۱۰) ''ایک کتا جواہر کا پٹا گلے میں اور سونے کی زنجیر سے بندھا ہوا بیٹھا ہوا بیٹھا ہے''
(۱۱) ''اور شراب سے دھو دھا کر، زخموں کو ٹانکے دے کر، مرہم لگایا اور بیدِ مشک کا عرق پانی کے بدلے میرے حلق میں چوایا''
(۱۲) بولا کہ یہ بوزنے جو دیکھتے ہو، ان کا یہ ماجرا ہے کہ تمھارے باپ نے جوانی کے وقت سے ملکِ صادق، جو بادشاہ جنوں کا ہے، اس کے ساتھ دوستی اور آمد و رفت پیدا کی تھی''
(۱۳) ''اے شہزادے! تیری یہ حالت بے کسی کی دیکھ کر مجھے یاد آیا......''
(۱۴) جہاں پناہ سلامت، حضور کے تشریف لانے کی خبر طرف غریب خانے کے سن کر نہایت خوشی حاصل ہوئی۔

محولہ بالا مثالوں میں تین قسم کے جملے ملتے ہیں۔ ایک قسم ان جملوں کی ہے جہاں فاعل، متعلقاتِ فعل

اور فعل کی ترتیب قائم نہیں رکھی گئی ہے اور بول چال کی زبان کو ترجیح دی گئی ہے جیسا کہ جملہ ۱، ۳، ۵ اور ۶، ۷، سے واضح ہوتا ہے۔ یہاں جملے کی ساخت پر، جہاں فارسی جملے کی ساخت کا ہلکا سا اثر نمایاں ہے، وہیں بول چال کے لہجے نے اسی ساخت کو پراثر بنا دیا ہے۔ دوسری قسم جملے کی وہ ہے جہاں جملۂ معترضہ کو آخر میں، فارسی ترکیب نحوی (Syntax) کے مطابق، لفظ ''کہ'' سے جوڑ کر رواں بنایا گیا ہے جیسا کہ جملہ ۲ اور ۴ سے واضح ہے۔ تیسری قسم جملے کی وہ ہے جہاں جملہ معترضہ کو بیچ میں لایا گیا ہے۔ اس سے جملہ تو تہ دار ہو گیا ہے لیکن ''فعل'' دور جا پڑا ہے۔ جملے کی اس ساخت پر بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر ہے۔ یہ وہ ساخت ہے جو نعمت خاں عالی کے ''جنگ نامہ'' (فارسی) میں ملتی ہے جیسا کہ یہاں جملہ ۸ میں نظر آتی ہے۔ جملہ ۹ میں جملۂ معترضہ بیچ میں آیا ہے۔ ان جملوں کو غور سے دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ اس ساخت پر بول چال کی زبان کے اس لہجے کا واضح اثر ہے جو بات کرتے ہوئے یا اپنی بات کہتے ہوئے بولنے والے کی زبان پر آ جاتا ہے۔ جملے کی ساخت کی یہ تین صورتیں بار بار سامنے آتی ہیں۔ اردو کی ترکیب نحوی پر عربی و فارسی زبانوں کی ترکیب نحوی کا اتنا اثر ہے کہ جملے کی ساخت، عملِ امتزاج سے گذر کر ایک خوبصورت لہجے کا روپ دھار لیتی ہے۔ اردو جملے کی ساخت کا مطالعہ لسانی ادب کا ایک دلچسپ موضوع ہے جس پر کام کرنے کی بے حد گنجائش ہے[۳۶]

بادشاہ وقت شاہ حاتم ثانی آفتاب کی ''عجائب القصص'' (۱۲۰۷ھ/۹۳-۱۷۹۲ء) جو ''شاہ عالم کا قصہ'' کے نام سے معروف ہو چکی تھی، اور میر امن کی ''باغ و بہار'' (۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء) کے زبان و بیان، محاورہ و روزمرہ، جملے کی ساخت، بول چال کے لہجے اور باتیں کرنے کے انداز میں اتنی مماثلت ہے کہ اگر ان دونوں کی عبارتوں کے بعض حصے ایک دوسرے میں کھپا دیے جائیں تو ان کو پہچاننا مشکل ہوگا۔ [۳۷] یہ ایک نیا انداز نثر تھا جس کے ڈانڈے جدید نثر سے آ ملتے ہیں۔ یہی وہ نثر تھی جسے گل کرسٹ کے زیر اثر، فورٹ ولیم کی ضرورت کے پیش نظر، رواج دیا جا رہا تھا اور یہی مستقبل کی نثر تھی۔

میر امن کی اس نثر کے بارے میں اب بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ قوتِ قصہ گوئی اور ذاتی مشاہدہ و تجربے کو جس زبان اور جس طرز ادا کے ساتھ میر امن نے بیان کیا ہے وہی اس کی دائمی مقبولیت کا سبب ہے۔ اس میں عام بول چال کی زبان ادبی سطح پر استعمال ہوئی ہے اور جس طرح ہوئی ہے اس سے اثر و تاثیر کا جادو جاگ اٹھتا ہے۔ اسی نے اردو نثر کو ایک نیا روپ، ایک نیا طرز دیا۔ اس اسلوب بیان میں اختصار ہے، جامعیت ہے، لفظوں کا پراثر جماؤ ہے۔ لہجے میں رچاوٹ ہے، تہ داری ہے۔ سادگی بھی ہے اور پرکاری بھی۔ ایک دل آویز آہنگ ہے۔ لفظوں سے پیدا ہونے والی موسیقی کی جھنکار ہے۔ چاشنی ہے، لطف ہے اور یہ نثر بیانیہ افسانوی نثر کی یکتا و خوب صورت مثال ہے جو دو سو سال سے کچھ زیادہ عرصہ گزر جانے کے باوجود مزہ دیتی ہے۔ یہ ایسی نثر ہے جس کی زمین تو سادہ، ہموار ہے مگر جس میں گل بوٹے، اپنے دلکش رنگوں کے ساتھ، ضرورت کے وقت اُبھر آتے ہیں اور قصے کی روانی و حرکت میں زندگی کی روح پھونکتے ہیں۔ محض رنگین نثر افسانوی نثر کے لیے موزوں و مناسب نہیں ہے کہ وہ واقعات سے دھیان ہٹاتی ہے اور تجسس و تحیر کے راستے میں کانٹے بچھاتی ہے۔ میر امن کا یہ کہنا کہ ''میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا، جیسے کوئی باتیں کرتا ہے'' یہ بتاتا ہے کہ انھوں نے فکشن کی نثر کا گر پالیا ہے۔ باتوں میں بے ساختگی اور روانی ہونی چاہیے۔ اس روانی میں اگر رنگ بھی بہہ کر نکل جائیں تو کوئی مضائقہ نہیں مثلاً ایک مقام پر یوسف سوداگر اور اس کی

بدشکل حبوبہ کا ذکر ہو رہا ہے۔ اس ذکر میں تضاد اور تشبیہ کو بیان میں شامل کر کے، اثرِ نثر کو گہرا کرنے کے لیے، ذرا سا رنگ اُبھار کر اسی روانی کے ساتھ آگے چل پڑتے ہیں اور یہ جملے سامنے آتے ہیں:

''وہ بھتنی اس جوان پری زاد کے لپٹ گئی۔ سچ مچ یہ تماشا ہوا کہ چودھویں رات کے چاند کو گہن لگ گیا''

''تس پر قیامت اس ایسے تیسے نے یہ کی کہ ساقی اسی چھنال کو بنایا۔ اس وقت میں اپنا لہو پیتی تھی اور جیسے طوطی کو کوئی کوے کے ساتھ ایک پنجرے میں بند کرتا ہے''

اس قسم کے چند جملوں سے یہ احساس ہوتا ہے کہ سادہ و رواں عبارت میں آپ سے آپ رنگ آ گیا ہے۔ اسی طرح حسب ضرورت رنگینی پیدا کرنے کے لیے کہیں عبارت مقفیٰ بھی ہو جاتی ہے (جس کی مثالیں ہم پہلے بھی دے آئے ہیں) مگر یہاں بھی توازن برقرار رہتا ہے:

''اگر خوبصورتی کے دیکھنے کا شوق نہ ہوتا تو وہ بدبخت میرے گلے کا طوق نہ ہوتا''

لطفِ بیان پیدا کرنے کے لیے کہیں ''ایہام'' در آتا ہے:

''روشنی کا یہ عالم تھا کہ شب قدر کو وہاں قدر کہاں''

مگر یہ سب کچھ ایک ایسے شخص کی، روانی کے ساتھ، باتیں کرنے کے اجزائے ترکیبی ہیں جس میں قوتِ تخیل ہے اور جسے باتیں کرنے کا سلیقہ ہے اور سادگی کے ساتھ پرکاری جس کا شیوہ ہے۔ افسانوی (فکشن) نثر کی اہم ترین خصوصیت ''آزادروانی'' ہے یعنی اس پر نہ ہمیشہ سادہ رہنے کی پابندی ہے اور نہ ہمیشہ رنگین رہنے کی۔ رنگینی بھی فطری چیز ہے اور ضرورت کے مطابق اس کا آجانا ایک قدرتی بات ہے۔ جب سادگی میں حسب ضرورت رنگ آجاتے ہیں تو وہ منھ سے بول اٹھتی ہے اور پھول جھڑنے لگتے ہیں۔ یہی ''آزادروانی''، ''باغ و بہار'' کے فنی اثر اور جمالیاتی روپ کا سبب ہے اور اردو نثر نگاری کا ایک معجزہ ہے۔ اگر اس طرز کو محض ''زبان'' کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اس میں کثرت سے متروک الفاظ آتے ہیں۔ زبان کی غلطیاں بھی ملتی ہیں جیسے ''امراؤں''، ''مہربانگی''، ''دان دہیز'' وغیرہ۔ فارسی روزمرہ اور محاروں کے نادرست ترجمے ہیں جیسے:

''میرے گالوں پر پانچوں انگلیوں کا نشان اُکھڑ آیا''۔

''مجھے تعجب آیا''۔

''ابھی تم مجھے تربیت کرو''۔

اس طرح تراکیب اور جملوں میں الفاظ کی ترتیب ہمارے دور سے مختلف ہے اور آنکھوں میں کھٹکتی ہے۔ بہت سے محاورے اور کہاوتیں ایسی ہیں جو اب ٹکسال باہر ہو گئے ہیں مگر ان سب باتوں کے باوجود اس کے طرزِ ادا میں ایک دائمی زندگی ہے۔ میر امن نے مختلف لوگوں کی بولی ٹھولی کو اپنے مکالموں میں رقم کیا ہے جن سے ان لوگوں میں زندگی جھلک اٹھتی ہے۔ میر امن کے زبان و بیان میں شرفا کے روزمرہ کے ساتھ تہذیب یافتہ بولی کا رنگ و آہنگ بھی پوری طرح موجود ہے۔ اس عبارت میں وہ تصنع نہیں ہے جسے اس دور کے لوگ پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے تھے۔ اس دور میں یہ ایک الگ سی نثر ہے لیکن یہ نثر آج کے فکشن نگاروں کے لیے شمع ہدایت ہے۔ یہ تصنیف اردو فکشن کی صبح صادق اور ستارۂ سحر ہے۔

(۴)

اس دور کی زبان اور اس کے ادبی استعمال کو سمجھنے کے لیے "باغ و بہار" کا لسانی مطالعہ ایک تو اس لیے ضروری ہے کہ یہ ہماری کلاسیک اور ایک عظیم تصنیف ہے اور دوسرے "باغ و بہار" میں ہر لفظ، خواہ پرانا اور متروک ہو، جملے کی ساخت میں نگینے کی طرح جڑا ہوا ہے اور یہ زبان، باتیں کرنے کے لہجے و آہنگ میں، آج بھی دل کو بھاتی اور بھلی لگتی ہے مثلاً نثر کے جملوں کے ساتھ یہ الفاظ دیکھیے جو اب متروک ہو چکے ہیں:

جس تس: "جس تس طرح سے شام ہوئی"۔

سوں (قسم): "پروردگار کی سوں"۔

بھیدو (رازدار): "اس محلّی کو جو میرا بھیدو تھا"۔

پھسلا پنڈھا کر (بہکا پھسلا کر): "جوں توں مجھے پھسلا پنڈھا کر بھر بٹھلایا"۔

کسو (کسی): "میں کسو کا برا نہ چاہتی تھی"۔

"میرا جان و مال کسو کے کام آوے تو بہتر ہے"۔

اَچپت (اچانک): "جاتے جاتے اچپت ایک دریا......راہ میں ملا"۔

کدھو (کبھی): "کدھو میں کچھ احوال ادھر ادھر کا راہ کٹنے کے لیے کہتا"۔

"کدھو چنگھاڑ مار کر اپنی بے بسی پر روتا"۔

تلک (تک): "جب تلک سانس ہے۔ تب تلک آس ہے"۔

بہ مع، بمع (بجائے مع): "شاہ بندر بہ مع تیری جورو آن کر حاضر ہوتا ہے"۔

"ملکہ غوطے کھا کے بہ مع گھوڑی دریا میں ڈوب گئی"۔

جیدھر (جدھر): "دس دن تلک ہوا اور موج جیدھر جاتی تھی"۔

پیڑھی بہ پیڑھی (نسل در نسل) "عالمگیر ثانی کے وقت تک پیڑھی بہ پیڑھی سلطنت"۔

لفظ "تئیں" کے استعمال کی مختلف صورتیں: "جب تئیں تو پار چلنے کی کچھ تدبیر کر"۔

اپنے تئیں (خود): "کہاں تلک اپنے تئیں تھانبوں"۔

اپنے تئیں (مجھے): "یہ حرکت تمہاری اپنے تئیں بدنما معلوم ہوئی"۔

میرے تئیں (مجھے): "اب میرے تئیں شک آئی کہ تم مسلمان نہیں"۔

ہوجیو۔ بڑھائیو۔ آئیو "خبردار تم قدم آگے نہ بڑھائیو اور میرے پیچھے نہ آئیو"۔

دیجو۔ کہیو۔ مانگیو وغیرہ "اس کے ہاتھ میں یہ انگشتری دیجو اور ہماری طرف سے دعا کہیو اور اس رقعے کا جواب مانگیو"

"لیکن جلد آئیو، اگر کھانا وہاں کھائیو تو پانی یہاں پیجو"

ہو جاوے گا (ہو جائے گا): "تو تمام عالم درہم برہم ہو جاوے گا"

پھوٹ جاوے گا چھوٹ جاوے گا: "منہ پتھروں سے ٹکراتے ٹکراتے پھوٹ جاوے گا تو ایسی مصیبت سے جی چھوٹ جاوے گا"۔

نون غنہ کا استعمال:

بینچ (بیچ): ''شہر میں اس کو بینچ لاؤ''

چونما (چوما): ''اور منہ چونما اور دانہ گھاس کھلا کر اِدھر کو چلا''

تھانوں (تھاموں): ''کہاں تلک اپنے تئیں تھانوں''

ٹھینٹھ (ٹھیٹ): ''اس قصے کو ٹھینٹھ ہندوستانی گفتگو میں، جو......''

کرکر (کرکے): ''روحِ پاک کو نیاز کرکر''

''اس کو خدا کے حوالے کرکر''

''قول قرار پھر آنے کا کرکر''

''اس پر دستی مہر کرکر''

کلمۂ مہمل کا استعمال جسے عوام آج بھی بولتے ہیں:

پیس پاس کر: ''کئی آدمی مرہم کی تیاری کے لیے پیس پاس رہے تھے''

منا منو کر: ''اس وقت اکیلا پاکر، منا منو کر پھر شام کی طرف لے ابھرا''

پی پا کر: ''جب تو پی پا کر بے ہوش ہوا''

بھون بھان کر: ''چکمک سے آگ جھاڑ، بھون بھان کر کھا لیتے''

ڈھونڈ ڈھانڈھ کر: ''کہ جو کوئی ڈھونڈھ ڈھانڈھ کر پکڑ لاوے''

بانٹ چونٹ کر: ''باپ کا ورثہ بانٹ چونٹ نہیں لیتا''

دھودھا کر: ''اور شراب سے دھودھا کر، زخموں کو ٹانکے دے کر''

چھان چھون کر: ''اور وہاں ہی کھود کر، چھان چھون کر تو بڑے میں ڈالا''

پوچھتا پاچھتا: ''میں رخصت ہوا اور پوچھتا پاچھتا چلا''

''سے'' محذوف: ''چپکے قلعے سے باہر نکلے (یعنی چپکے سے قلعے سے باہر نکلے)

ضمائر کا استعمال:

یے: ''اب کوئی نام بھی نہیں جانتا کہ یے کون تھے''

''اس طرح سے یے چاروں نقشِ دیوار ہو رہے ہیں''

''یے دونوں باتیں حاتم نے سنیں''

وے: ''وے سب کسو کا انتظار کھینچ رہے تھے''

جمع بنانے کی قدیم و جدید دونوں صورتیں ملتی ہیں: قدیم صورت کی مثالیں:

آئیاں (آئیں): ''اپنی اپنی جگہ کنیزکیں لیں، سب آئیاں مگر ایک ملکہ ان میں نہ تھی''

ڈال دیاں (ڈال دیں): ''گھوڑوں کی باگیں ڈال دیاں''

باتیں ہوتیاں (ہوتیں) ''یہ باتیں ہوتیاں تھیں کہ آنچت وہ پری............''

عددی فاعل اگر جمع ہو تو بھی فعل واحد لایا گیا ہے مثلاً

"اگر ہزار سوار آوے تو دھوپ اور مینھہ میں اس کے تلے آرام پاوے"

یہاں عدد یعنی ہزار کو نظر انداز کر کے، سوار کو واحد رکھ کر، فعل واحد لایا گیا ہے۔ آج کہیں گے "اگر ہزاروں سوار آئیں....."

اسی طرح: "ناگاہ دو جوان کو دیکھا" آج "دو جوانوں کو دیکھا" کہیں گے۔

دو چشمی "ھ" کا استعمال جواب ترک ہو چکا ہے جیسے:

سامھنے (سامنے)۔ جھوٹھ (جھوٹ) جھوٹھ موٹھ (جھوٹ موٹ)۔ ٹھنڈھی سانس (ٹھنڈی سانس)۔ بھوکھ (بھوک)۔ جیبھ (جیب)، وغیرہ۔

اب "باغ و بہار" کی نثر میں استعمال ہونے والے جملے دیکھیے جو آج کی بول چال کی زبان سے مختلف ہیں:

(۱) "اس کے آنے کی آہٹ کی خبر نہ ہوئی"

(۲) "رات کو ڈاکا آیا"

(۳) "ابھی تم مجھے تربیت کرو"

(۴) "جلد سوار ہو، یہاں توقف کا مکان نہیں۔ گھوڑوں کو جلد َیا اور چلے....."

(۵) "گھوڑے کو سرپٹ پھینک کر حاکم کے گھر کیا"

(۶) "بیس دن میں زخم بھر آئے اور انگور کر لائے"

(۷) "جب بڑی فجر ہوئی"

(۸) "ماندگی کے سبب خوب پیٹ بھر کر سویا"

(۹) "غرض وہ رات تلپھتے کاٹی"

(۱۰) "میرے گالوں پر پانچوں انگلیوں کا نشان اُکھڑ آیا"

اس لسانی مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ میرامن کی نثر میں دو سو سال پہلے کی قدامت تو موجود ہے لیکن یہ نثر بول چال کی زبان کے ساتھ ایسے شیر و شکر ہو گئی ہے کہ متعدد متروک الفاظ کے باوجود آج بھی پرتاثیر ہے۔ یہ متروک الفاظ اس نثر میں اس طرح جڑے ہوئے ہیں کہ ان کو اپنی جگہ سے ہلایا نہیں جا سکتا۔ یہ میرامن کی نثر اور بول چال کی زبان کا وہ کمال ہے جس نے اسے آج تک زندہ و مقبول رکھا ہے اور کل بھی زندہ و مقبول رکھے گا۔ میرامن کے ایک اور رفیق کار میر شیر علی افسوس بھی بول چال کی زبان اور اس کے لہجے و آہنگ کی وجہ سے تاریخی لحاظ سے اہمیت رکھتے ہیں جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] باغ و بہار، میرامن دہلوی، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵۔۶، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۹۲ء

[۲] ایضاً، ص ۹

[3] Selection from Wellesley papers NDC Acc No: 3306. Others , Vol I,
(Status& Papers relating to the college of Fort Willaim) P. 22
(Establishment of Moonshees) British Library, London

[۴] باغ و بہار، مقدمہ، محولہ بالا، ص ۴۲۔۴۳

[۵] گنج خوبی، میر امن، مقدمہ از ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی ص ۵، نئی دہلی ۱۹۶۶ء

[۶] ارباب نثر اردو، سید محمد، ص ۹۴۔۹۵، حیدر آباد دکن ۱۹۳۷ء

[۷] باغ و بہار، میر امن، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۱ (بار ہفتم) مکتبہ جامعہ ملیہ، نئی دہلی ۱۹۸۹ء

[۸] تاریخ ادب اردو جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۵۱۵ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۹] باغ و بہار، میر امن مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵، نئی دہلی ۱۹۹۲ء

[۱۰] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی، محمود شیرانی، جلد نہم، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، ص ۱۲۵۔۱۲۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۹ء

[۱۱] ایضاً، ص ۱۱۶۔۱۱۷

[۱۲] ایضاً، ص ۱۱۷۔۱۱۸

[۱۳] ایضاً، ص ۱۱۹۔۱۲۰

[۱۴] ایضاً، ص ۱۲۰۔۱۲۱

[۱۵] ایضاً، ص ۱۲۱

[۱۶] ایضاً، ص ۱۳۱

[۱۷] ایضاً، ص ۱۳۱۔۱۳۵

[۱۸] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۲۵۹، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۱۹] سرورق ''باغ و بہار'' پہلا ایڈیشن، آغاز طباعت ۱۸۰۳ء۔ تکمیل طباعت ۱۸۰۴ء

[۲۰] دیباچہ گل کرسٹ مشمولہ ''باغ و بہار'' پہلا ایڈیشن۔ محولہ بالا

[۲۱] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۲۵۹۔۲۶۰، (طبع دوم) اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۲] ایضاً، ص ۲۶۳

[۲۳] ایضاً، ص ۲۶۴

[۲۴] ایضاً، ص ۲۶۴

[۲۵] باغ و بہار، میر امن، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۲۴۹، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۲ء

[26] Origins of Modern Hindustani Literature, Source Material Gilchrist
Letters, M. Atique Siddiqi, P 107, Aligarh 1963.

[۲۷] باغ و بہار، محولہ بالا، ص ۲۵۰ (متن)

[۲۸] ایضاً مقدمہ از رشید حسن خاں ص ۴۷، محولہ بالا

[۲۹] باغ و بہار، محولہ بالا، ص ۵۵

[۳۰] آرائش محفل، میر شیر علی افسوس، ص ۳، ص ۶، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۵ء

[۳۱] باغ و بہار، محولہ بالا، ص ۴۶ـ۴۷ اور ۶۹ـ۷۵

[۳۲] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۲۷۲، محولہ بالا، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۳۳] عقد ثریا، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ء

[۳۴] اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۱۸، سندھ ساگر اکادمی، لاہور، سن ندارد۔

[۳۵] گنج خوبی، میر امن، ص ۴ـ۵، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۶۶ء

[۳۶] جملے کی ساخت کا مطالعہ ''عجائب القصص'' کے حوالے سے: دیکھیے شاہ عالم ثانی آفتاب، احوال وادبی خدمات، ڈاکٹر محمد خاور جمیل، ص ۱۰۲ـ۱۰۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۷ء

[۳۷] ایضاً ص ۱۰۹ـ۱۱۱

چوتھا باب

شیر علی افسوس

حالات اور مطالعہ، باغِ اردو اور آرائشِ محفل

وہ اہل ادب جنھوں نے فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہو کر اردو نثر میں، کالج کے نصابی تقاضوں کے مطابق، اپنی غیر معمولی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا، ان میں شیر علی افسوس کا نام و کام بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو فورٹ ولیم کالج کے کسی منشی نے کوئی طبع زاد تصنیف تو پیش نہیں کی اور زیادہ تر فارسی یا دوسری زبانوں کی معروف کتابوں کا بول چال کی زبان میں آزاد ترجمہ کیا لیکن یہ سب کام اس طرح اور ایسی نثر میں کیا کہ یہ آزاد ترجمہ خود تصنیف بن گیا اور آج ان تصانیف کو ہم انہی منشیوں کے نام سے جانتے اور منسوب کرتے ہیں۔ ان منشیوں نے اردو نثر کا مزاج دریافت کیا، اس کی تعمیر نو کی اور اردو نثر کو جدید دور میں داخل کر کے ان تصنیفات و تالیفات کو مستقبل کی نثر کی بنیاد اور نمونہ بنا دیا۔ ان منشیوں میں شیر علی افسوس کا نام بھی نمایاں ہے۔

شیر علی جعفری [۱]، افسوس [۲] (۱۱۶۰ھ [۳] / ۱۷۴۷ء۔ ۱۹ دسمبر ۱۸۰۹ء [۴]) سید علی مظفر خاں کے بیٹے اور میر غلام مصطفیٰ خاں کے پوتے تھے جن کے جد امجد سید بدرالدین ''خاف'' کے علاقے سے ہندوستان آئے اور نارنول کو نیا وطن بنا کر وہیں کے ہو رہے۔ افسوس کے دادا نے جب دیکھا کہ یہاں ذرائع معاش بند ہو گئے ہیں تو اپنے دونوں بیٹوں علی مظفر خاں اور غلام علی خاں کے ساتھ عہد محمد شاہ (۱۷۱۹ء۔ ۱۷۴۸ء) میں شاہجہان آباد آ کر عمدۃ الملک نواب امیر خاں انجام سے منسلک ہو گئے اور داروغۂ توپ خانہ کے منصب پر فائز ہوئے۔ یہیں شیر علی افسوس پیدا ہوئے۔ امیر خاں انجام کے قتل (۱۷۴۶ء) کے بعد کچھ عرصہ تک صوبہ الہ آباد کا انصرام و انتظام بھی افسوس کے چچا غلام علی خاں کے سپرد رہا۔ اسی عرصے میں جب غلام علی خاں فالج میں مبتلا ہو کر اللہ کو پیارے ہو گئے تو علی مظفر خاں خانہ نشین ہو کر بارہ برس بے روزگار بیٹھے رہے [۵]۔ مرزا علی لطف نے لکھا ہے کہ ''آخر نواب خان عالم بقاء اللہ خاں مرحوم نے لکھنؤ میں انھیں (افسوس کے والد کو) بلوایا اور سرکار وزیر الممالک نواب شجاع الدولہ مرحوم کے مشاہرہ میں تین سو روپیے کا، واسطے ان کے، درماہہ ٹھہرایا۔ اس وقت میر شیر علی افسوس کا سن گیارہ برس یا کچھ کم زیادہ تھا [۶]۔ جب حالات نے پلٹا کھایا تو یہاں سے افسوس اپنے والد کے ہمراہ عظیم آباد آ گئے اور حاکم بنگال نواب میر جعفر علی خاں کے بڑے صاحبزادے نواب صادق علی خان نے انھیں داروغہ توپ خانہ کے عہدے پر مقرر کر دیا [۷]۔ ''جنگ بکسر'' (۲۳ اکتوبر ۱۷۶۴ء) میں وہ نواب قاسم علی خاں کے ساتھ انگریزوں کے خلاف صف آرا تھے۔ ''جنگ بکسر'' میں شکست کے بعد نواب قاسم علی خاں معزول ہوئے اور نواب میر جعفر علی خاں دوبارہ بنگال کے حاکم بنائے گئے۔ ۱۷۶۵ء میں میر جعفر کی وفات کے بعد ان کے بیٹے میر نجابت علی خاں سیف الدولہ مسند نشین ہوئے تو افسوس کے والد

علی مظفر خاں ملازمت ترک کر کے فیض آباد لکھنؤ واپس آ گئے۔ "باغ اردو" میں افسوس نے لکھا ہے کہ "قصہ کوتاہ والد ماجد نواب جعفر علی خاں بہادر کے واقعہ تک بھی عظیم آباد میں تھے۔ بعد اس سانحہ کے لکھنؤ میں آئے اور فقیر (شیر علی افسوس) ان سے دو برس پہلے یہاں آ چکا تھا" [۸] کئی برس بعد یہاں سے وہ حیدر آباد کی طرف گئے [۹] اور وہیں ان کا انتقال ہوا۔

شجاع الدولہ کی وفات کے بعد آصف الدولہ جانشین (۱۱۸۸ھ ۱۷۷۵ء) ہوئے تو انھوں نے اپنا دارالحکومت لکھنؤ مقرر کیا۔ اسی زمانے میں افسوس سالار جنگ کے بیٹے نواب نوازش علی خاں کے متوسل ہو گئے اور کم و بیش دس بارہ سال ۱۱۹۹ھ تک ان سے وابستہ رہے۔ اسی زمانے میں میر حسن بھی نواب نوازش علی خان سے وابستہ تھے۔ میر حسن اور افسوس میں دلی دوستی تھی۔ علی ابراہیم خاں خلیل نے لکھا ہے کہ افسوس میر حسن کے شاگرد تھے لیکن خود افسوس نے مثنوی "سحر البیان" کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ

> "راقم کو اس سے دوستی دلی تھی...... دس بارہ برس تک دن رات ایک جگہ رہے بلکہ اکثر آپس میں غزلیں طرح ہوئیں اور صحبتیں شعر کی رہیں لیکن بطور استفادے کے جیسا کہ علی ابراہیم خاں مرحوم نے بے تحقیق اپنے تذکرے میں لکھا ہے، صاف اس سے معلوم ہوتا ہے کہ میں نے مشورہ سخن کا اس مرحوم سے بھی کیا ہے۔ اگر یہ بات حقیقت میں ہوتی تو کچھ عیب نہ تھا۔ ہرگاہ فقیر میر حیدر علی حیران کی شاگردی کا مقر ہے، باوجود اس کے کہ شاعری ان کی میر حسن سے زیادہ نہ تھی پھر کس لیے اس بات کا انکار کرتا۔ قاعدہ یہی ہے کہ ایک سے سیکھتے ہیں اور دوسرے کو سکھاتے ہیں و لیکن جھوٹی بات پر اقرار نہیں کیا جاتا ہے اور سچی سے انکار نہیں کیا جاتا ہے" [۱۰]

۱۱۹۹ھ میں افسوس کا روزگار صاحب عالم مرزا جواں بخت کی سرکار میں ہوا اور وہ ان کے ہمراہ بنارس چلے گئے اور جب صاحب عالم واپس دہلی جانے لگے تو افسوس اپنے عوارض اور مجبوریوں کی وجہ سے ان کے ساتھ نہیں گئے اور لکھنؤ واپس آ گئے۔ ۲۱ رمئی ۱۷۸۸ء کو جواں بخت وفات پا گئے۔ جواں بخت سے الگ ہو کر افسوس کا دل شاعری سے اچاٹ ہو گیا۔ افسوس نے لکھا ہے کہ "جب مرزا جواں بخت (جہاں دار شاہ) نے رحلت فرمائی تب میں نے شعر و سخن ترک کیا بلکہ مشاعرے کی صحبت میں آنا جانا بھی چھوڑ دیا مگر درس و تدریس سے مربوط رہا اور سب کاموں سے بے کار۔ خرچ روزمرہ نواب سرفراز الدولہ حسن رضا خاں بہادر کی بدولت، جو کچھ کہ مقدر تھا، پہنچ جاتا تھا اور تکلیف نوکری کی کچھ نہ تھی" [۱۱]

افسوس کی زندگی اسی طرح گذر رہی تھی کہ فورٹ ولیم کالج کلکتہ کے لیے اردو دانوں کی ضرورت ہوئی اور لکھنؤ تک ان کی تلاش ہوئی۔ رئیس فخر الدین احمد خاں عرف مرزا جعفر نے شیر علی افسوس کا نام تجویز کر کے سفارش کی [۱۲] کرنل اسکاٹ نے افسوس کو بلوا بھیجا اور کلام سن کر اسی تاریخ سے ۲۰۰ روپے ماہوار پر تقرر کر دیا اور پانچ سو روپے سفر خرچ دے کر کلکتہ جانے کے لیے کہا [۱۳] کلیات افسوس میں ایک قطعہ در تعریف کرنل اسکاٹ بہادر ملتا ہے جس کا ایک شعر یہ ہے:

تیرے باعث سے ہوا یاں مرتبہ میرا بلند ورنہ ان اشخاص میں رتبہ مجھے ملتا کہاں

افسوس مرشد آباد پہنچے تو اسی دن مرزا علی لطف سے ملے۔ لطف دو مہینے پہلے لکھنؤ سے نکل کر مرشد آباد پہنچے تھے۔ لطف

نے لکھا ہے کہ ''غرض بالفعل کہ ۱۲۱۵ھ میں بلدہ کلکتے میں صاحبانِ عالی شان کے ساتھ میر مذکور ملاقاتیں بہ عزت تمام رکھتے ہیں اور گلستان کے ترجمہ کا کمپنی کی سرکار سے کام رکھتے ہیں'' [۱۴] ''باغ اردو'' کی ''تمہید'' میں افسوس نے سنِ ہجری اور مہینہ درج نہیں کیا ہے۔ صرف ''ستائیسویں تاریخ روز جمعہ'' لکھا ہے اور ستائیسویں ماہ اکتوبر کے ساتھ عبارت اور ہندسوں میں ۱۸۰۱ء دیا ہے [۱۵] کالج کے ریکارڈ کے مطابق شیر علی افسوس کا تقرر ۱۵؍ اکتوبر ۱۸۰۰ء کو ہوا۔ محمد عتیق صدیقی نے بھی تاریخِ تقرر ۱۵؍ اکتوبر ۱۸۰۰ء دی ہے [۱۶] غالباً یہ وہ تاریخ ہے جس کو کرنل اسکاٹ نے افسوس کا تقرر کیا تھا۔ اور یہی صحیح ہے۔

میر شیر علی افسوس کا جب فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی میں تقرر (۱۵؍ اکتوبر ۱۸۰۰ء) ہوا تو وہ اردو کے معروف شاعر ضرور تھے جن کا ذکر معاصر تذکروں میں ملتا ہے لیکن اردو نثر میں انھوں نے کوئی کام نہیں کیا تھا۔ وہ اردو و فارسی کے علاوہ عربی علوم سے بھی اچھی طرح واقف تھے۔ گلشن ہند میں لکھا ہے کہ ''منطق و معانی کے بیان میں صاحبِ استعداد ہیں۔ کلیات اور معالجات، فنِ طبابت کے بخوبی یاد ہیں'' [۱۷] جس زمانے میں وہ جہاں دار شاہ مرحوم کی سرکار میں بہ عہدۂ مصاحبت سرفراز تھے ان دنوں بھی تحصیلِ علوم عربیہ میں نہایت مصروف تھے [۱۸] اس زمانے میں افسوس درس و تدریس کے پیشے سے وابستہ تھے اور جواں بخت (جہاں دار شاہ) کی وفات کے بعد شاعری ترک کر کے پوری طرح اسی کے ہو گئے تھے [۱۹] فورٹ ولیم کالج پہنچنے کے فوراً بعد گل کرسٹ نے افسوس سے شیخ سعدی کی مشہورِ زمانہ تصنیف ''گلستان'' کے اردو زبان میں ترجمے کی فرمائش کی۔ غور کیا تو معلوم ہوا کہ ''عبارت اس کی بظاہر صاف بہ باطن پیچ دار ہے۔ علاوہ اس کے عبارت کا اختلاف بے شمار ہے اور رتبہ اپنی قوتِ تالیف کا اور شیخ مرحوم کی تصنیف کا جو خیال کیا تو کسی طرح کی نسبت نہ پائی...... ارادہ کیا کہ اس سے پہلوتہی کروں'' [۲۰] پہلے انھوں نے ایک حکایت کا ترجمہ کیا اور کئی لوگوں کو دکھایا۔ سب نے اسے پسند کیا جس سے ان میں اعتماد پیدا ہوا اور وہ دن رات اس کام میں جت گئے اور جلد اسے گل کرسٹ کو پیش کر دیا۔ گل کرسٹ افسوس کے اس ترجمے سے بہت خوش ہوا۔ ''آرائشِ محفل'' کی تمہید میں افسوس نے لکھا ہے کہ ''بعد اس کے فرمایا: فی الواقع تو اس فن میں دست گاہ کامل رکھتا ہے۔ تیرے کلام کی طرز سے ہم بہت محظوظ ہوئے۔ اب جتنی کتابیں کہ لوگوں کی تالیف ہیں یا ترجمے تو انھیں اصلاح دے۔ زنہار اس امر میں کسی کی خاطر نہ کرنا۔ ان کی صحت و غلطی کی پرسش تجھی سے ہوگی۔ مؤلفوں، مترجموں سے کچھ علاقہ نہیں۔ میں مجبور تھا۔ حکم ان کا رد نہ کر سکا'' [۲۱] اصلاح کا یہ کام انھوں نے پوری توجہ اور دلجمعی سے کیا اور گل کرسٹ کی موجودگی تک اس کام کو کرتے رہے۔ گلستان کے اردو ترجمے سے گل کرسٹ اتنا خوش تھا کہ اسے فوراً طباعت کے لیے دے دیا اور جلد ہی یہ چھپ کر شائع ہو گئی۔ ''باغ اردو'' کی اولیت یہ بھی ہے کہ یہ فورٹ ولیم کالج کی پہلی مطبوعہ کتاب ہے۔

۱۸۰۴ء میں شیر علی افسوس ''میر منشی'' کے عہدہ پر فائز ہوئے [۲۲] اور ''آرائشِ محفل'' کی اشاعت کے کچھ ہی عرصے بعد ۱۹؍ دسمبر ۱۸۰۹ء کو وفات پا گئے۔ ۲۱؍ دسمبر ۱۸۰۹ء کو ترینی چرن مترا ان کی جگہ چیف منشی مقرر ہوئے [۲۳] افسوس کی یہ تاریخ وفات کالج کے ریکارڈ کے مطابق ہے۔ یہی سال وفات ''تذکرہ طبقات الشعرائے ہند میں ایف فیلن اور کریم الدین نے دیا ہے اور یہی سال (۱۲۲۴ھ) یکتا لکھنوی نے اپنے قطعہ تاریخ وفات میں دیا ہے [۲۴] ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے افسوس کے نواسے میر حسین علی تاسف کا بارہ اشعار پر مشتمل جو قطعہ تاریخ وفات درج کیا ہے اس کے مقطع کے دوسرے مصرع ''مج تاسف کو بار بار افسوس'' سے ۱۲۲۳ھ برآمد ہوتے ہیں [۲۵]

جو صریحاً اس لیے غلط ہے کہ یکم محرم ۱۲۲۳ھ/ ۲۸ر فروری ۱۸۰۸ء کو پڑتا ہے اور یکم محرم ۱۲۲۴ھ/ ۱۶ر فروری ۱۸۰۹ء کو پڑتا ہے۔ اس اعتبار سے بھی ۱۸۰۹ء ہی درست وصحیح ہے۔

شیر علی افسوس دھیمے مزاج کے ملنسار انسان تھے۔ دلّی وال تھے لیکن ان کی زندگی کا بڑا حصہ لکھنؤ میں گزرا تھا اور لکھنوی شائستگی وتکلف، لحاظ پاس، ادب آداب، طور طریقے وہیں کے ان کی گھٹی میں پڑ گئے تھے۔ ساری عمر امراء، وشہزادگان کی صحبت میں گزری تھی۔ لطفؔ نے لکھا ہے کہ ''عجیب جوانِ خلیق اور اہل دل ہیں۔ فروتنی اور انکساری میں فردِ کامل ہیں'' [۲۶] اپنے وقت کے معروف شاعر تھے اور اسی روایتِ شاعری کے پیروکار تھے جو اُن کے زمانے میں عام ومقبول تھی۔ فورٹ ولیم کالج آنے سے پہلے انھوں نے نثر کبھی نہیں لکھی تھی لیکن شاعر نثر نگار سے زیادہ اپنی زبان کے تیور پہچانتا ہے۔ لفظوں کے برتنے کا نثر نگار سے زیادہ سلیقہ رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسوسؔ نے جب گلستانِ سعدی کا اردو میں ترجمہ کیا تو زبان کو سلیقہ سے استعمال کیا اور بول چال کی زبان کی توانائی سے اس میں زندگی کی روح پھونک دی۔ کالج سے وابستہ ہو کر انھوں نے تین کام کیے:

(۱) گلستانِ سعدی کا سادہ وپرکار زبان میں ترجمہ کیا

(۲) ''خلاصۃ التواریخ'' کو سامنے رکھ کر اور اس میں نیا مواد شامل کر کے، اپنے انداز سے، رواں اور جان دار عبارت میں پیش کیا۔

(۳) کالج سے چھپنے والے مسودات کے زبان وبیان درست کیے، جملوں میں ربط پیدا کیا بعض عبارتوں کو نئے سرے سے لکھا، اعراب سے ان کے تلفظ کو سہل بنا کر طباعت کے لیے تیار کیا۔ ان کتابوں میں نثر بے نظیر از میر بہادر علی حسینی، قصہ گل بکاولی (مذہب عشق) از نہال چند لاہوری، مادھونل اور کام کندلا از مظہر علی خاں ولا، توتا کہانی از حیدر بخش حیدری، قصہ حاتم (آرایش محفل) از حیدر بخش حیدری، قصۂ چہار درویش (باغ وبہار) از میر امن دہلوی، شامل ہیں۔

ان کے علاوہ میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' کو اپنے دیباچے کے ساتھ مرتب کیا۔ ''کلیاتِ سودا'' کی تصحیح بھی کی۔ ان کتابوں کی تیاری میں افسوس نے کیا اور کتنا کام کیا اس کے اشارے اس عبارت میں واضح طور پر ملتے ہیں جو خود شیر علی افسوس کی تالیف ''آرایش محفل'' کی اشاعت کے وقت مؤلفین ومترجمین کی درخواست پر نکال دی گئی تھی۔ افسوسؔ نے لکھا کہ:

> ''بعض مؤلفین ومترجمین نے چھاپے کے وقت جو درخواست کی کہ نام کتب مسطورہ کے اگر دیباچے میں رہیں گے تو ہماری کسر شان ہوگی۔ ناگزیر ان کے پاس خاطر راقم نے صفحۂ تحریر سے نکال ڈالے'' [۲۷]

لیکن یہ نام جو ہم نے اوپر درج کیے ہیں، اس مخطوطے میں محفوظ ہیں، جو ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ کے کتب خانے میں موجود ہے اور ڈاکٹر عبیدہ بیگم اور رشید حسن خاں کی نظر سے گذرا ہے۔ ''باغ وبہار'' کے ''مقدمہ'' میں رشید حسن خاں نے یہ خارج شدہ عبارت درج کر دی ہے [۲۸]

افسوس کے تالیفی وتخلیقی کاموں میں (۱) باغ اردو، (۲) آرایش محفل (۳) کلیات افسوس شامل ہیں۔ پہلی دو کا تعلق فورٹ ولیم کالج سے ہے۔

''باغ اردو'' شیخ سعدی شیرازی کی مشہور زمانہ تصنیف ''گلستان'' کا اردو ترجمہ ہے۔ جس میں نثر کا ترجمہ نثر

میں اور نظم کا ترجمہ نظم میں کیا گیا ہے۔ یہ نہ صرف نثر میں افسوس کی پہلی کتاب ہے بلکہ فورٹ ولیم کالج کی بھی پہلی مطبوعہ کتاب ہے۔ افسوس نے گلستانِ سعدی کا یہ اردو ترجمہ سنہ ۱۲۱۵ھ میں شروع کیا جو قطعۂ تاریخ کے اس مصرع سے برآمد ہوتا ہے: ''ہے از آغاز اردی باغِ اردو''۔ باغ اردو کے ۱۲۱۴ھ میں اردی کے آغاز کا حرف ''الف'' شامل کر دیا جائے تو ۱۲۱۴+۱=۱۲۱۵ھ نکلتے ہیں اور خاتمہ کتاب کے قطعہ تاریخ کے اس شعر کے مطابق:

ابتدائے بہار سے یہ کہا　　　باغ اردو ہوئی گلستاں اب

دوسرے مصرع سے ۱۷۹۹ء برآمد ہوتے ہیں جس میں ''ابتدائے بہار'' کے پہلے حرف ''ب'' کے دو اور شامل کر دیے جائیں تو عیسوی سنہ ۱۷۹۹ء+۲=۱۸۰۱ء برآمد ہوتا ہے۔ افسوس نے سن ہجری اس طرح نکالا ہے کہ ''باغ اردو'' کے ۱۲۱۴ھ میں ب کے دو شامل کر دیے جائیں تو سن ہجری ۱۲۱۶ھ برآمد ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے ''باغ اردو'' سنہ ہجری کے مطابق ۱۲۱۵ھ میں شروع ہوئی اور ۱۲۱۶ھ میں ختم ہوئی اور سنہ عیسوی کے مطابق ۱۸۰۰ء میں شروع ہوئی اور ۱۸۰۱ء میں مکمل ہوئی۔ ۱۲ر جنوری ۱۸۰۲ء کو جو رپورٹ گل کرسٹ نے کالج کونسل کو بھیجی تھی [۲۹] اس میں ''باغ اردو'' کو زیرِ طبع دکھایا گیا ہے۔ یہ اسی سال یعنی ۱۸۰۲ء میں پہلی بار ہندوستانی پریس سے شائع ہوئی [۳۰] اشاعت کے بعد ''باغ اردو'' عام طور پر پسند کی گئی۔ ترجمہ کرتے وقت افسوس نے چار باتوں کا خیال رکھا [۳۱]

(الف) ''گلستان'' کی نثر و نظم اور عربی اشعار و عبارت کا مطلب، کچھ چھوڑے بغیر (سوائے چند مقامات کے) کیا ہے۔ نثر کا ترجمہ نثر میں اور نظم کا ترجمہ نظم میں کیا ہے۔

(ب) ''گلستان'' کی نثر و نظم میں افسوس نے جہاں اختلاف نسخ یا معانی دیکھا، ان مقامات کا کہیں تو ہر ایک کا ترجمہ کیا ہے اور کہیں، اپنی ترجیح کے مطابق، ترجمہ کیا ہے۔

(ج) ترجمہ کرتے ہوئے اگر محاورے سے تھوڑا سا فرق پیدا ہو گیا ہے پھر بھی محاورے کی رعایت کا خیال رکھا ہے۔

(د) لفظ ''تو'' کہ فارسی ہے یا یائے خطاب جیسی گفتی۔ سفتی میں ہے ''تو'' باواو معروف لکھا ہے۔ حالانکہ صاحبانِ اردو گفتگو میں تعظیماً لفظ ''تم'' استعمال کرتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ''تو'' کا استعمال شعر میں جائز ہے۔

ترجمے کے سلسلے میں بنیادی بات یہ ہے کہ افسوس نے مطلب اور اظہارِ معنی پر توجہ دی ہے اور اسی لیے ان کا ترجمہ ''توضیحی ترجمہ'' ہے جس میں معنی کی وضاحت اور جملوں کے ربط کے لیے مترجم ایک دو لفظوں کا ایسا اضافہ کر دیتا ہے کہ ترجمہ بھی متن کے عین مطابق رہتا ہے اور بات بھی کھل کر سامنے آ جاتی ہے مثلاً ''گلستان'' کا زبان زد فقرہ ہے کہ

''دروغِ مصلحت آمیز بہ از راستیِ فتنہ انگیز''

افسوس نے اس فقرہ کا ترجمہ یوں کیا ہے:

''وہ جھوٹ کہ جس میں آمیزش صلح کی ہو بہتر ہے اس سچ سے کہ فساد برپا کرے''

افسوس کے ترجمے میں زور معنی پر ہے اسی لیے عبارت میں پھیلاؤ ہے۔ وہ چستی نہیں ہے جو فارسی نثر میں نظر آتی ہے جہاں فقرہ اس طرح جم کر آیا ہے کہ کسی لفظ کو ادھر سے ادھر نہیں کیا جا سکتا۔ اسی جامعیت اظہار کی وجہ سے سعدی کا یہ فقرہ زبان پر چڑھ کر ضرب المثل بن جاتا ہے۔ یہ فقرہ نظم میں نہیں ہے لیکن ایسی نثر میں ہے جس میں تاثیر شعر جیسی ہے اور اس خصوصیت کی وجہ سے گلستان کے متعدد فقرے آج بھی تعلیم یافتہ لوگوں کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔

''گلستان سعدی'' آٹھ ابواب پر مشتمل ہے اور ہر باب کا ایک الگ موضوع ہے۔ پہلا باب ''در سیرت

پادشاہاں'' دوسرا ''در اخلاقِ درویشاں'' تیسرا ''در فضیلت قناعت''، چوتھا ''در فوائد خاموشی'' پانچواں ''در عشق و جوانی'' چھٹا ''در ضعف و پیری'' ساتواں ''در تاثیر تربیت'' آٹھواں ''در آدابِ صحبت'' ہے۔ موضوعات دیکھیے تو یہ فلسفۂ اخلاق کی کتاب نظر آتی ہے جو فی الواقع یہ ہے مگر سعدی نے بیک وقت عام و خاص کی دلچسپی اور فائدے کے لیے وہ طریقہ استعمال کیا ہے جو عربی، فارسی اور سنسکرت کے معلمینِ اخلاق کا عام طریقہ تھا یعنی حکمت و دانش اور فلسفہ و اخلاق کی باتوں کو حکایت کے ذریعے بیان کیا ہے اور ان سے وہ سبق دیا گیا ہے جو مصنف کا مقصد تھا۔ اس طرح ہر باب حکایات کا مجموعہ ہے جن میں ربط یہ ہے کہ سب حکایات جو کسی باب کے ذیل میں آئی ہیں، ان کا تعلق ''باب'' کے موضوع سے رہتا ہے۔ حکایت نثر میں بیان کی جاتی ہے مگر اس پر جو رائے دی جاتی یا نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے وہ نظم میں ہوتا ہے اور وہ اس لیے کہ نظم، نثر سے زیادہ متاثر کرتی ہے اور جلد ہی ذہن نشین ہو کر زبان پر چڑھ جاتی ہے مثلاً ''فضیلتِ قناعت'' کے باب میں جو حکایت آتی ہے اس کا ترجمہ افسوؔس نے یہ کیا ہے:

''ایک فقیر کو میں نے سنا ہے کہ فاقے کی آگ میں جلتا، پیوند پر پیوند گانٹھتا اور تسلی اپنی خاطر کی ان دو بیتوں سے کرتا:

لباسِ فقر و نانِ خشک پر میں — یہ لازم ہے کہ کر بیٹھوں قناعت
ہر اک کی منتوں کا بوجھ اٹھانا — ہے بہتر یا کہ اپنا بارِ محنت

کسی نے کہا اس سے: کیا بیٹھا ہے تو، فلانا شخص اس شہر میں ایسا صاحبِ ہمت ہے کہ دستِ کرم اپنا اس نے کھول دیا ہے اور اپنی کمر کو آزادوں کی خدمت کے لیے باندھ لیا ہے۔ اگر صورتِ حال پر تیری اطلاع پاوے تو اپنے پر منت رکھے اور تیری خدمت کرنی غنیمت جانے۔

کہا اس نے: چپ رہ کر فقر کی نیستی میں مرنا اچھا ہے کہ حاجت کسی کے آگے لے جانا۔ چنانچہ کہہ گئے ہیں قطعہ

پیوند گانٹھ صبر کا کونا کر اختیار — پر اغنیا سے کر نہیں جاے کی التجی
مثلِ عذابِ نار ہے ہمسایے کے سبب — جانا ترا جو گلشنِ فردوس میں ہوا''

افسوس کے اس اردو ترجمے کا مقابلہ جب سعدی کی اصل فارسی عبارت سے کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ افسوؔس نے کم و بیش سعدؔی کے ہر لفظ اور ہر فقرے کا ترجمہ کیا ہے مگر اردو اور فارسی کے محاورے اور روزمرہ کا فرق قائم رکھا ہے۔ فارسی وہ زبان ہے جو اردو زبان سے سب سے زیادہ قریب ہے مگر اس کے باوجود فارسی محاورے کے لیے ویسا ہی اردو محاورہ لانا مشکل کام تھا اور یہ کام شیر علی افسوس نے خوبی سے انجام دیا ہے۔ ''پیوند پر پیوند بٹھانا'' (خرقہ بخرقہ می دوخت) میں وہ فارسی کو اردو میں منتقل کرنے میں پوری طرح کامیاب ہیں۔ ''کمر کو آزادوں کی خدمت کے لیے باندھ لیا ہے'' (میان بخدمتِ آزادگان بستہ ....) میں اردو و فارسی محاورہ ایک ہی ہے اس لیے فارسی اور اردو محاورہ کی حد تک کوئی فرق نہیں ہے۔ اردو ترجمے سے واضح ہوتا ہے کہ افسوس اردو اور فارسی دونوں زبانوں کے مزاج سے بخوبی واقف ہیں اور گلستان کو اردو میں اس طرح منتقل کر رہے ہیں جیسے سعدی یہ کام اردو زبان میں کر رہے ہوں۔ افسوؔس نے نظم کا نظم میں ترجمہ کیا ہے لیکن یہاں وہ سعدی سے بہت پیچھے رہ گئے ہیں مثلاً اسی حکایت کے ترجمے میں جو دو بیت اس حکایت کے شروع میں درج کیے ہیں، سعدی کے اس ایک فارسی بیت کا منظوم ترجمہ ہیں:

بنانِ خشک قناعت کنیم و جامۂ دلق — کہ رنجِ محنتِ خود بہ کہ بارِ منتِ خلق

سعدی کا شعر پُر تاثیر ہے مگر افسوس ایک شعر کو دو شعروں میں ترجمہ کرنے کے باوجود تاثیرِ شعر پیدا کرنے میں کامیاب نہیں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ افسوس نے کوشش پوری کی ہے جو کسی حد تک اس حکایت میں آنے والے ''قطعہ'' کے دوسرے شعر میں نمایاں ہوتی ہے:

شعرِ سعدی	ترجمہ افسوس
حقا کہ باعقوبتِ دوزخ برابر است	مثلِ عذابِ نار ہے ہمسایے کے سبب
رفتن بہ پائے فردیِ ہمسایہ در بہشت	جانا ترا جو گلشنِ فردوس میں ہوا

شاعری کا ترجمہ دشوار ترین کام ہے۔ سعدی کے شعر کی روح تاثیر افسوس کے ترجمے میں نہیں ہے مگر پھر بھی سادگی و بے ساختگی کے ساتھ سعدی کی بات اردو میں ضرور آ گئی ہے۔

بعض مقامات پر افسوس نے سعدی کی عربی و فارسی کو اردو متن میں قائم رکھا ہے لیکن ساتھ ہی ترجمہ بھی کر دیا ہے مثلاً متن میں یہ دو فارسی شعر دے کر:

طبع ترا تا ہوسِ نحو کرد	صورتِ عقل از دلِ ما محو کرد
اے دلِ عشاق بدام توصید	مابتو مشغول و تا با عمر و زید

افسوس لکھتے ہیں کہ معنی اس کے اسی نظم میں ہیں:

ہوسِ نحو جب سے مجھ کو ہوئی	صورتِ عقل میرے دل سے گئی
ایک ہے گاہ وہ تیری زلف کا دام	دل دوانوں کے جس میں صید مدام
دھیان ہے مجھ کو تیرا لیل و نہار	تجھ کو ہے عمر و زید سے سروکار

''باغ اردو'' میں اردو نثر کی ترکیب نحوی پر فارسی کا اثر نمایاں ہے اور اردو نثر دبی دبی سی محسوس ہوتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ آپ فارسی کے ذریعے اردو عبارت پڑھ رہے ہیں۔ ساتھ ساتھ یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ اس کا لب ولہجہ سعدی کے لب ولہجہ سے زیادہ قریب ہے۔ سعدی نے گلستاں میں بول چال کی زبان استعمال کی ہے لیکن اس سادگی میں رنگینی اور صنائع بدائع کا استعمال اس طرح ایک جان ہو کر آیا ہے کہ گلستان کے متعدد فقرے اور مصرع ضرب المثل بن گئے ہیں۔ افسوس نے ان فقروں کے ترجموں میں معنی پر زور دیا ہے لیکن ساتھ ہی اردو میں ویسے ہی چست و برجستہ فقرے بنانے کی کوشش بھی کی ہے اور اس طرح اردو نثر کو بہت آگے تک لے گئے ہیں مثلاً ''گلستان'' میں یہ ضرب المثل فقرہ آتا ہے:

''ہر عیب کہ سلطاں بہ پسندد ہنر ست''

افسوس اس کا یوں ترجمہ کرتے ہیں:

''لیکن جو عیب شہ کو بھاوے وہی ہنر ہے''

سعدی کے اس مشہور زمانہ فقرے کا:

''آتش کشتن و اخگر گذاشتن وافعی کشتن و بچہ اش نگاہ داشتن کار خردمنداں نیست''

افسوس نے یوں ترجمہ کیا ہے:

آگ کو بجھانا اور انگارے کو چھوڑ دینا اور سانپ کو مارنا اور سنپولے کو پالنا کام عقل مندوں کا نہیں''

''گلستان'' میں آیا ہے:

''توانگری بہ دل ست نہ بہ مال و بزرگی بہ عقل ست نہ بہ سال''

افسوس اسے یوں ترجمہ کرتے ہیں:

''تونگری ہنر سے ہے نہ بسبب مال کے اور بزرگی عقل سے ہے نہ بسبب سن و سال کے''

سعدی نے لکھا ہے:

''قید عافیت کسے داند کہ بمصیبتے گرفتار آید''

افسوس اسے یوں لکھتے ہیں:

''قدر عافیت کی وہ شخص معلوم کرتا ہے کہ جو مصیبت میں پڑتا ہے''

سعدی کے اس جملے کا:

''از تلونِ طبع پادشاہاں بر حذر باید بود کہ وقتے بسلامے برنجند وگاہے بہ دشنامے خلعت دہند

افسوس یوں ترجمہ کرتے ہیں:

''بادشاہ کی طبیعت کے تلون سے ڈرا چاہیے کہ کبھی سلام کرنے سے آزردہ ہوتے ہیں اور کبھی عوض گالی کے خلعت دیتے ہیں''

اردو نثر کے ارتقاء کے نقطۂ نظر سے ''باغ اردو'' کی اس مترجمہ اردو عبارت کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ اردو نثر، فارسی کی پختہ کار نثر کا سہارا لے کر، آگے بڑھی ہے اور آرایشِ محفل میں اور آگے بڑھ کر، بول چال کی زبان میں، آزادی کے ساتھ، انشا پردازی تک جا پہنچی ہے جس سے اردو نثر کی ایک نئی و توانا صورت وجود میں آئی ہے۔

''آرایشِ محفل'' افسوس نے پروفیسر جون ہارنگٹن (J.K Harrington) کی تجویز پر ۱۸۰۴ء/ ۱۲۱۹ھ میں شروع کی اور ۱۸۰۵ء/ ۱۲۲۰ھ میں اسے تمام کیا[۳۲] ۱۸۰۸ء میں ہندوستانی پریس کلکتہ سے چھپ کر شائع ہوئی اور کالج کے اعلیٰ درجوں کے نصاب میں شامل ہو کر چھپتی رہی۔ طباعت سے پہلے تک افسوس اس پر نظر ثانی کرتے رہے۔

''آرایشِ محفل'' سبحان رائے کی تاریخ ''خلاصۃ التواریخ'' (۱۱۰۷ھ/ ۱۶۹۵ء) کو پیش نظر رکھ کر لکھی گئی ہے۔ ''باغ اردو'' کی طرح یہ ترجمہ نہیں ہے۔ میں نے ''خلاصۃ التواریخ'' کے فارسی متن سے آرایش محفل کو ملایا تو معلوم ہوا کہ افسوس نے واقعاتِ تاریخ کو اخذ اور جا بجا دوسری مستند تاریخوں مثلاً آئینِ اکبری، ریاض السلاطین، سیر المتاخرین وغیرہ سے مواد کا اضافہ کر کے سادہ و سلیس زبان میں اپنے طور پر اسے نئی صورت دی ہے۔ خود افسوس نے ''تمہید'' میں لکھا ہے کہ ''فقیر نے اس امر کو مقتضائے حال کے جو موافق دیکھا بہ رغبت تمام اس کے مطلب کو زبان اردو میں لکھنا شروع کیا، پر بہ طور تالیف........ خلاصۃ التواریخ کا ترجمہ نہیں کیا۔ ہاں مضمون اس کا اس زبان میں لکھا ہے اور کمی زیادتی بھی جہاں موقع دیکھا ہے، وہاں کی ہے لیکن صوبوں اور سرکاروں کے حالات میں اکثر اور قلعوں کے احوال میں کم تر، سبب اس کا تغیر و تبدل ہے، خواہ آبادی کی جہت سے ہو، خواہ ویرانی و خرابی کے باعث اور بعضے شہر و قصبے کا اسی نہج پر رہنے دیا۔ یہاں تک کہ صیغے بھی عبارتِ حال ہی کے لکھے مگر آمدنی ہر ایک صوبے کی، جو عالم گیر کی سلطنت میں تھی، وہی لکھی........''[۳۳] افسوس اسے دو جلدوں میں لکھنا چاہتے تھے۔ پہلی تو یہی جلد ہے جو پیش نظر ہے اور دوسری مسلمان سلاطین اور مغلیہ دور کے حالات پر مشتمل ہوتی۔ یہ دوسری جلد لکھی نہ جا سکی۔ بظاہر یہ کالج کی نصابی ضرورت

کے لیے لکھی گئی لیکن طرز ادا اور انشا پردازی کے اعتبار سے یہ آئندہ دور میں لکھی جانے والی محمد حسین آزاد کی نصابی کتاب ''قصص الہند'' کی طرح ایک زندہ کتاب ہے۔ اکثر ابواب میں سارا مواد بھی افسوس کا اپنا ہے لیکن ''خلاصۃ التواریخ'' سے مطابقت پیدا کرنے کے لیے عنوانات وہی رکھے ہیں جو سجان رائے کی تاریخ میں آئے ہیں مثلاً فیل گینڈے اور ارنے بھینسے کو شامل کرنے کی وجہ بتاتے ہوئے ایک وجہ یہ بھی بتائی ہے کہ ''سوائے اس کے مطابقت ''خلاصۃ التواریخ'' کی بھی منظور تھی'' [۳۴] اس آزادیِ بیان کی وجہ سے افسوس کے قلم نے عام بول چال کی زبان میں انشا پردازی کے جوہر دکھانے کا سدا بہار کام کر دکھایا ہے۔

''آرایش محفل'' مملکت ہندوستان کی تعریف سے شروع ہوتی ہے، اس کے بعد موسموں کا بیان آتا ہے۔ یہاں کے میووں، پھولوں اور پھلوں کا ذکر آتا ہے۔ حیوانات کا ذکر آتا ہے۔ اہلِ ہند کے مم، یہاں کے فقیروں، سادھو سنتوں اور سپاہ کا بیان آتا ہے۔ عورتوں اور محبوبوں کی صفات بیان میں آتی ہیں اور شاہ جہاں آباد سے لے کر صوبۂ کابل تک تمام صوبوں کا تعارف کرایا جاتا ہے۔ اس کے بعد راجا جدھسٹر سے لے کر راجا پتھورا تک تاریخی حالات و واقعات بیان کیے جاتے ہیں۔ کوروں پانڈوں کی جنگ کے بعد مختلف راجگان کا بیان آتا ہے اور کتاب راجا پتھورا پر ختم ہو جاتی ہے۔ اصل ''خلاصۃ التواریخ'' میں سلاطین اسلام، خاندان غلاماں، خاندان خلجی، خاندان تغلق، خاندان لودھی، خاندانِ مغلیہ، سلاطینِ ملتان، خاندانِ سوری، خاندان مغلیہ کی بحالی و عروج سے لے کر دارا شکوہ کے تعاقب تک سجان رائے نے تاریخی حالات و واقعات قلم بند کیے تھے۔ یہ وہ مواد تھا جسے افسوس نے دوسری جلد کے لیے چھوڑ دیا تھا۔ ''آرایشِ محفل'' کا ابتدائی حصہ تاریخ نہیں بلکہ جغرافیائی و عمرانیاتی حالات کا خلاصہ ہے۔ تاریخ کا بیان صوبوں کے بیان سے شروع ہوتا ہے۔ صوبوں کے بیان میں ہر صوبے کے حالات و تاریخی واقعات کے ساتھ شہروں، تاریخی عمارات، بازار اور مقتدر ہستیوں کا بیان آتا ہے۔ اس کے بعد مہابھارت کی جنگ کو بیان کیا ہے اور پھر راجاؤں کے حساب سے تاریخ لکھی ہے۔ یہ ساری تاریخ شیر علی افسوس نے بڑے دلچسپ پیرائے میں بیان کی ہے اور حسنِ بیان کے اعتبار سے نہایت دل کش ہے۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس کی نثر میں بول چال کی زبان کو سلیقے اور سگھڑپن کے ساتھ استعمال کر کے، انشا پردازی کا جوہر دکھایا ہے۔ طرز بیان کا یہ جمالیاتی روپ کتاب پڑھنے والے کو ہمہ دم بیدار رکھتا ہے اور وہ صفحے کے صفحے روانی کے ساتھ مزے لے لے کر پڑھ جاتا ہے۔ دہلی شہر کے نخاس بازار کا حال افسوس کے قلم سے سنیے

''اور نخاس کے بازار کی طرز ہی جدی۔ فضا اس کی فضائے عالم سے بھی بڑی۔ صحن اس کا اقسام کے چار پاؤں سے مالا مال۔ زمین اس کی نہایت صاف بنڈھال۔ ہر ایک طرف خلق کا ایک دنگل، جا بجا چہل پہل، چابک سوار قسم قسم کے گھوڑوں کو پھیر رہے ہیں۔ خریدار دلالوں کو گھیر رہے ہیں۔ سودا وہاں کا دست بہ دست۔ ہر ایک دلال کوڑیالا مال مست۔ کوئی گھوڑے کے مول تول کے لیے ہاتھ لاتا ہے، کوئی گھوڑا ٹٹو ہی چکاتا ہے۔ ایک طرف سپاہی پیشہ بھلے آدمی چبوتروں پر اپنے اپنے زین پوش بچھائے حقے لگائے بیٹھے ہیں۔ کسی طرف بانکے ٹیڑھے اپنی مجلس جمائے بیٹھے ہیں۔ ایک طرف کئی شہدے شکستے سلفے کے دم مارتے ہیں۔ کہیں دو چار لچے، نچنے، زیادہ گو اپنے اڑھائی چانول جدے ہی بگھارتے ہیں۔ غرض میلے کی سی دھوم اور چھڑیوں کا سا ہجوم ہر روز سوائے جمعے کے دوپہر ڈھلے تک رہتا ہے''۔

اس اقتباس میں دیکھیے عربی و فارسی کے الفاظ صرف اتنے ہی آئے ہیں جتنے ناگزیر تھے اور جن کو استعمال

کیے بغیر چارہ نہ تھا۔ عام بول چال کی زبان کو حسن ادا کے ساتھ، اس طرح استعمال کیا ہے کہ بات اثر و تاثیر کے ساتھ پڑھنے والوں تک پہنچتی ہے۔ عام بول چال کی زبان کی توانائی نے بیان کے حسن میں اضافہ کر دیا ہے۔ قافیے کا اہتمام بھی افسوس نے کیا ہے مگر اس طرح کہ پتا نہیں چلتا اور قافیے سے پیدا ہونے والا آہنگ وارتعاش عبارت کی روانی میں اضافہ کر کے اسے بے ساختگی کے احساس سے ملا دیتا ہے۔ یہی دلکش نثر شروع سے آخر تک ''آرائشِ محفل'' کو ایک زندہ کتاب بنا دیتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ دوسرے مترجموں اور مولفین کے مسودات کی اصلاح و درستی کر کے خود افسوس نے اردو نثر کی قوت کا راز پالیا ہے۔ یہاں اظہار کی جولانی تاریخی واقعات میں بھی تازگی پیدا کر دیتی ہے اور دلچسپی و اس نثر کا دائمی جوہر بنا دیتی ہے۔ یہاں اردو نثر تاریخی و عمرانی موضوعات کے لیے تیار ہو رہی ہے۔ جیسے میر امن نے اردو نثر کو قصہ گوئی اور فکشن کے لیے تیار کیا اسی طرح شیر علی افسوس نے اردو نثر کو تاریخی و عمرانی موضوعات کے لیے تیار کر کے اس کے نمونے پیش کیے۔ تاریخی اعتبار سے ''آرائش محفل'' اتنی اہم نہیں ہے جتنی اس کی اردو نثر اپنے طرز ادا کے اعتبار سے اہم ہے۔ اس نثر میں افسوس ایک جدید انشاپرداز کی حیثیت میں سامنے آتے ہیں اور یہ نثر آئندہ دور کے محمد حسین آزاد کو راستہ دکھاتی ہے۔ عابد علی عابد نے اسی لیے ''افسوس کو اردو کا پہلا صاحب طرز انشا پرداز'' کہا ہے [۳۵]۔ افسوس کا یہ طرز بیان خاص اردو طرز بیان ہے۔ جس نے ''تاریخ'' کو بھی دلچسپ بنا دیا ہے اور جو ''آرائش محفل'' میں اس روپ میں سامنے آتا ہے:

> ''فی الواقع اورنگ زیب کے وقت تک بلا شبہ یہی صورت تھی اور آبادی کی بہتات پر فرخ سیر کے عہد سے سلطنت میں بگاڑ پڑا اور محمد شاہ بہ سبب عیاشی کے سنبھال نہ سکا۔ ہر چند کہ اس کے وقت تک بھی اٹھتی پینٹھ کا سا عالم رہا پر احمد شاہ کے عصر میں تو نپٹ اہی ہو گیا۔ کتنے امیر تہ خانہ نشین ہوئے اور جتنے نجیب غیرت مند مارے افلاس کے دروازے بند کر کے مر گئے۔ اکثر تتر بتر تین تیرہ ہو کر جہاں تہاں جا بسے''

ہندوستان کے موسم برسات کی تعریف میں لکھتے ہیں:

> ''اس ملک میں برسات کا موسم نہایت لطف دکھاتا ہے۔ آسمان پر رنگ بہ رنگ کی گھٹا، چاروں طرف خوش آیند ہوا، زمین یک لخت سبزہ زار، ہر ایک پہاڑ مثل گلزار اور گلزار سراپا بہار۔ پھول طرح بہ طرح کے چمنوں میں کھلے ہوئے، درخت ہرے ہرے، گنجان آپس میں ملے ہوئے۔ نہروں کی لب ریزی کا طور ہی جدا، سبزے کی نوخیزی کا عالم ہی علاحدہ۔ ہر ایک ندی نالا دریا ؤ چڑھا ہوا، دھرا دھرا تالاب پانی سے بھرا ہوا۔ سبزے کی لہک، بیر بہٹی کی دمک، بجلی کی چمک، بادل کی کڑک ایک عالم دکھاتی ہے۔ بگلوں کی ڈار، مینھ کی بوچھار، موروں کی جھنکار، پپیہوں کی پکار دلوں کو لبھاتی ہے۔ کھمب جا بجا گڑے ہوئے، جھولے پڑے ہوئے، ہنڈولے کھڑے ہوئے۔ ان میں رنگ برنگ کی پوشاکیں پہنے ہوئے سینکڑوں پری پیکریں جھولتی ہیں۔ کوئی پینگ چڑھا رہی ہے۔ کوئی ہنڈولا گا رہی ہے۔ کوئی پاؤں جوڑے کسی کے ساتھ جھولتی ہے۔ کوئی کسی کا دل لے کر بھولتی ہے......''

یہی وہ خاص اردو طرز بیان ہے جو آگے چل کر تصنع آمیز اور صنائع بدائع سے لدے پھندے، شاعرانہ رنگین اسلوب

کی جگہ لے لیتا ہے۔ اس طرز بیان کو رواج دینے میں فورٹ ولیم کالج کا بڑا ہاتھ ہے۔ اس اسلوبِ بیان نے بول چال کی عام زبان کو ادبی سطح پر استعمال کر کے اردو نثر کو نئی توانائی اور نئے امکانات سے روشناس کیا۔ سعدیؔ کی فارسی نثر کی جامعیت و قطعیت بھی اس میں موجود ہے۔

افسوسؔ کے طرز ادا کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے نثر کو بول چال کی زبان سے قریب تر رکھتے ہوئے بھی اسے شاعرانہ بنایا۔ میر امن نے اپنے طرز ادا سے افسانوی بیانیہ نثر (Narrative) کا قابل تقلید نمونہ پیش کیا اور افسوسؔ نے تصریحی بیانیہ نثر (Descriptive) کے خوب صورت نقوش اجاگر کیے۔ دونوں کی نثر زندہ و دلکش نثر ہے۔ افسوسؔ کی نثر محمد حسین آزاد کی نثر کی پیش رو ہے۔

افسوس کی زبان اٹھارویں صدی کی بول چال کی عام زبان ہے جس میں وہ متروکات بھی موجود ہیں جن کا مطالعہ ہم میر امن کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ امنؔ و افسوس دونوں کی زبان کا کینڈا، لہجہ، ذخیرۂ الفاظ، محاورات و کہاوتیں ایک دوسرے سے ملتی جلتی ہیں۔ دونوں نے کالج کے لیے دو دو کتابیں لکھیں اور دونوں تاریخِ ادب میں، اپنی اپنی اوّلیت کے ساتھ، امر ہو گئے۔ اسی روایتِ نثر کو آگے بڑھانے کا کام حیدر بخش حیدری نے کیا جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

جہاں تک افسوس کی شاعری کا تعلق ہے اس میں کوئی ایسی انفرادیت نظر نہیں آتی کہ بحیثیت شاعر بھی انھیں تاریخِ ادب میں جگہ دی جائے۔ ان کا کلیات شائع ہو چکا ہے[۳۶] جس میں غزلیات کے علاوہ رباعیات، قطعات، قصائد، سلام، مراثی، مثنوی، ترکیب بند، واسوخت پر طبع آزمائی کی گئی ہے۔ یہ از سرتاپا روایتی شاعری ہے اور اسی روایتِ شاعری کی تکرار کر رہی ہے جو اس دور میں عام و مروج تھی۔

حواشی:

[۱] آرائش محفل، شیر علی افسوس، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۲] باغ اردو، شیر علی افسوس، ص ۲۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۳] آرائشِ محفل، محولہ بالا، مرتبہ و مقدمہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۸۔ وحید قریشی نے بھی یہی لکھا ہے کہ افسوس کی ولادت ۱۱۶۰ھ کے لگ بھگ ہونی چاہیے اور بتایا ہے کہ ۱۱۵۸یا ۱۱۵۹ھ فرض کرنی چاہیے۔ دیکھیے ''کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ''، وحید قریشی، ص ۱۱۰۔۱۱۶، مکتبہ ادب جدید، لاہور ۱۹۶۵ء

[۴] تاریخ وفات کالج کے ریکارڈ کے مطابق ہے

[۵] گلشن ہند، مرزا علی لطف، ص ۴۸، طبع لاہور ۱۹۰۶ء

[۶] ایضاً

[۷] باغ اردو، محولہ بالا، ص ۲۱

[۸] ایضاً

[۹] گلشن ہند، محولہ بالا، ص ۴۸

[۱۰] کلیاتِ میر حسن (قلمی)، دیباچہ مثنوی سحر البیان، شیر علی افسوس، ص ۴۔ برٹش لائبریری، لندن

[۱۱] باغ اردو، بحولہ بالا، ص ۲۲

[۱۲] آرایشِ محفل، شیر علی افسوس (دیباچہ) ص ۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۱۳] باغ اردو، بحولہ بالا، ص ۲۲

[۱۴] گلشن ہند مرزا علی لطف بحولہ بالا، ص ۴۹

[۱۵] باغ اردو، بحولہ بالا، ص ۲۲

[۱۶] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی، ۱۹۷۹ء

[۱۷] گلشن ہند، بحولہ بالا، ص ۴۹

[۱۸] باغ اردو، تمہید ص ۲۲، بحولہ بالا

[۱۹] ایضاً

[۲۰] باغ اردو، بحولہ بالا، ص ۲۳

[۲۱] آرایشِ محفل، شیر علی افسوس، بحولہ بالا، ص ۳

[22] Sahibs & Munshis, Sisir Kumar Das, P126, Calcutta 1978

[۲۳] ایضاً، ص ۱۸

[۲۴] دستور الفصاحت، احد علی یکتا لکھنوی، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۱۰۳، ہندوستان پریس، رامپور ۱۹۴۳ء

[۲۵] دیوانِ تاسف بخطِ تاسف (قلمی و غیر مطبوعہ) مملوکہ راجا صاحب محمود آباد، بحوالہ تحقیقی نوادر، ڈاکٹر حیدری کاشمیری، ص ۲۴۶، اردو پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۴ء

[۲۶] گلشن ہند، بحولہ بالا، ص ۴۹

[۲۷] آرایشِ محفل، بحولہ بالا، ص ۶

[۲۸] "باغ و بہار" میر امن، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۵۵۔۵۶، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی، ۱۹۹۲ء

[29] Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material Gilchrist Letters, M. Atique Siddqi, P 106.107, Aligarh, 1963.

[30] The Annals of the College of Fort William, Robert Roebuck, P 23, Calcutta 1819.

[۳۱] باغ اردو، شیر علی افسوس، ص ۲۵۔۲۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۳۲] آرایش محفل، شیر علی افسوس، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۳۳] ایضاً، ص ۴۔۶

[۳۴] ایضاً، ص ۳۴

[۳۵] آرایشِ محفل، شیر علی افسوس، مقدمہ عابد علی عابد، ص ۶۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۳۶] کلیاتِ افسوس، شیر علی افسوس، مرتبہ سید ظہیر احسن، ادارہ تحقیقات اردو، پٹنہ، بہار ۱۹۶۱ء

پانچواں باب

حیدر بخش حیدری

حالات اور مطالعہ: آرایشِ محفل، توتا کہانی، گلزارِ دانش وغیرہ

فورٹ ولیم کالج سے جتنے ادیب و نثر نگار نمایاں ہوئے ان میں اکثریت ایسے لوگوں کی تھی جو شاعری تو کرتے تھے لیکن نثر میں انھوں نے کوئی کام نہیں کیا تھا۔ اردو نثر اس دور میں عام طور پر رنگین اور مسجع ومقفی عبارت میں لکھی جاتی تھی اور اس کے برخلاف بول چال کی زبان میں سادہ وسلیس نثر کالج کی نصابی ضرورت تھی۔ جب بول چال کی عام زبان نثر کا معیار ٹھہری تو گویا نثر نگاروں کو کھلا راستہ مل گیا اور نتیجے میں اتنی تیزی سے ترجمہ، تالیف وتصنیف کا کام ہوا اور ایسی اچھی کتابیں لکھی گئیں کہ فورٹ ولیم کالج کے منشیوں کے نام اردو ادب کی تاریخ کا روشن چراغ بن گئے۔ حیدر بخش حیدری بھی، میر امن وشیر علی افسوس کی طرح، کالج کے اُن منشیوں میں شامل تھے، جن کا کام آج تک لو دے رہا ہے۔ ''کالج'' کے زمانے میں حیدری کی کئی تالیفات بار بار چھپیں لیکن پھر نظروں سے اوجھل ہوگئیں۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی (۱۹۲۰ء۔۱۹۹۸ء) نے لندن کے دورانِ قیام میں وہاں کے کتب خانوں کو کھنگال کر بہت سا کم یاب ذخیرہ دریافت کر کے شائع کیا جس سے اردو نثر کا یہ بیش بہا سرمایہ نہ صرف محفوظ ہوگیا بلکہ جدید اردو نثر کے ارتقاء میں حیدر بخش حیدری کی اہمیت بھی اجاگر ہوگئی۔

سید حیدر بخش حیدری (وفات ۱۲۳۹ھ/۱۸۲۳ء؟) جن کا تخلص حیدری تھا، شاہجہاں آباد کے رہنے والے تھے۔ ''گلدستۂ حیدری'' کے دیباچے میں حیدری نے خود کو ''سید حیدر بخش حیدری متخلص بہ حیدری شاہ جہاں آبادی'' [۱] لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ جب ان کے والد سید ابوالحسن نے دِتّی چھوڑی اور لالہ سکھ دیو رائے کی ہمراہی قبول کر کے بنارس آئے تو اس وقت وہ ''نہایت خورد سال'' تھے۔ حد بلوغت کو پہنچے تو والد نے نواب علی ابراہیم خان بہادر خلیل کی نوکری اختیار کی اور خود حیدر بخش حیدری کو ''تربیت وخوشہ چینی'' کے لیے ان کے سپرد کر دیا۔ نواب علی ابراہیم خلیل نے انھیں اپنے ماتحت قاضی عبدالرشید کی خدمت گزاری میں دے دیا۔ یہیں انھوں نے مولوی غلام حسین غازی پوری سے حدیث، فقہ وتفسیر کی تعلیم حاصل کی اور قاضی عبدالرشید سے عربی وفارسی پڑھی۔ اسی زمانے میں حیدری نے اپنے دوست سید جمیعت علی رضوی سے بھی استفادہ کیا [۲] لیکن یہاں بنارس میں معاشی الجھنوں اور بزرگوں و دوستوں کی خدمت گذاری کے باعث وہ اپنے تصنیفی کاموں کو مرتب نہ کر سکے۔ اپنی تعلیم وتربیت اور شاگردی کا اعتراف حیدری نے اپنی تالیفات کے دیباچوں میں بار بار ''خوشہ چینی خرمنِ علم کونین مولوی غلام حسین غازی پوری مولویٔ عدالت'' کے الفاظ میں ذکر کیا ہے [۳] ''توتا کہانی'' کے دیباچے میں بھی ''تعلیم یافتہ مجلس خاص نواب علی ابراہیم خاں بہادر مرحوم، شاگرد مولوی غلام حسین غازی پوری......'' لکھا ہے [۴] اس وقت وہ معاشی الجھنوں کا شکار

تھے اور کسی بہتر نوکری کی تلاش میں تھے۔ قصہ ''مہر و ماہ'' کے دیباچے میں حیدری نے لکھا ہے کہ ''۱۲۱۴ھ میں یہ خبر فیض اثر پہنچی کہ صاحبانِ عالی شان گفتگوئے اردوئے معلّیٰ کو مرغوب طبع رکھتے ہیں اور اہلِ سخن کو ازراہِ قدردانی کے زیادہ بزرگی دیتے ہیں۔ خصوصاً...... عالی مقام صدر نشینِ محفل اہل کلام مستر جان گل کرسٹ صاحب بہادر......'' [۵] اپنی صلاحیتوں کے اظہار اور ملازمت کے خیال سے انھوں نے قصہ ''مہر و ماہ'' تیار کیا اور میر بہادر علی حسینی کے توسط سے اسے گل کرسٹ کی خدمت میں پیش کیا۔ اس توسط اور دست گیری کا اعتراف حیدری نے گلدستۂ حیدری کے دیباچے میں بھی کیا ہے [۶] گل کرسٹ نے حیدری کی صلاحیتوں کو بھانپ کر ۴ مئی ۱۸۰۱ء کو چالیس روپے ماہوار پر بحیثیت منشی شعبہ ہندوستانی میں ملازم رکھ لیا [۷] گویا ۱۲۱۴ھ/ ۱۸۰۰-۱۷۹۹ء) تک وہ بنارس میں مقیم رہے اور پھر کلکتہ آ کر ۱۸۰۱ء میں فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہو گئے۔ ملازمت کا یہ دور اُن کی فراغت و فارغ البالی کا دور تھا۔ ''گلدستۂ حیدری'' کے دیباچہ میں حیدری نے لکھا ہے کہ ''اب بارہ سو پندرہ ہجری میں عنایات و تفضلات سے صاحبانِ عالی شان والاشان مستر جان گل کرسٹ..... کے ایک صورت اطمینان کی ہے..... اس واسطے چند قصے زبان ریختہ ہندی میں موافق اردوے معلّیٰ کے نثر کیے گئے'' [۸] فورٹ ولیم کالج سے منسلک ہو کر جیسے ہی معاشی فراغت میسر آئی حیدری کی چھپی ہوئی تخلیقی صلاحیتیں تیزی سے ابھر آئیں اور انھوں نے قصہ مہر و ماہ کے علاوہ قصہ حاتم طائی، طوطی نامہ نخشبی، قصہ لیلیٰ مجنوں وغیرہ لکھے اور ساتھ ہی شعر و شاعری کا سلسلہ بھی تازہ دم رہا [۹]

حیدری کی ایک اور تالیف ''گل مغفرت'' ہے، جس کے سرورق پر سالِ اشاعت ۱۸۱۲ء/ ۱۲۲۶ھ درج ہے، معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۸۱۲ء تک کالج سے وابستہ اور کلکتہ میں مقیم تھے۔ بینی نرائن نے اپنے تذکرے ''دیوانِ جہاں'' (سال تالیف ۱۸۱۲ء) میں لکھا ہے کہ بالفعل مسند حیات پر موجود ہیں اور اس خاکسار کو نہایت ان کی خدمت میں بندگی ہے [۱۰] گویا ۱۸۱۲ء میں حیدری کلکتہ میں تھے۔ تذکرہ ''ریاض الوفاق'' سے معلوم ہوتا ہے کہ تذکرے کی تصنیف کے وقت ۱۲۲۹ھ/ ۱۸۱۴ء میں وہ بنارس جا چکے تھے۔ ''ریاض الوفاق'' کے الفاظ یہ ہیں کہ ''ناموافقت ہوائے کلکتہ از ہوا و ہوس نوکری درگذشتہ باندک ادراری کہ از سرکار مقرر شدہ مکتفی گشتہ در بنارس بزم افروز اجانب است'' [۱۱] ''یادگار شعرا'' میں، اشپرنگر کے حوالے سے لکھا ہے کہ ۱۸۲۳ء میں حیدری نے وفات پائی [۱۲] خود اشپرنگر نے فورٹ ولیم کالج کے مشرقی کتب خانے کے لائبریرین غلام حیدر کے حوالے سے لکھا ہے کہ تیس سال سے زیادہ ہوئے یعنی تقریباً ۱۸۲۳ء میں وفات پائی [۱۳]

حیدر بخش حیدری کے بارے میں جو کچھ معلومات ہمیں ملتی ہیں وہ ان تحریروں سے ملتی ہیں جو خود حیدری نے قصہ مہر و ماہ، گلدستۂ حیدری، قصہ لیلیٰ مجنوں، توتا کہانی، آرائش محفل اور گلزار دانش، وغیرہ کے دیباچوں میں دی ہیں یا طبقات الشعرائے ہند، تذکرہ ریاض الوفاق، دیوان جہاں یا اشپرنگر نے اپنے مرتبہ کیٹلاگ میں دی ہیں۔ حیدری کی تالیفات کی ترتیب و اشاعت کا سب سے زیادہ کام ڈاکٹر عبادت بریلوی نے کیا ہے اور یہ ان کی اولیت ہے۔ حیدری اور حیدری سے متعلق ان سب تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نیک دل، اور مثبت سوچ کے انسان تھے۔ بینی نرائن تلاشِ معاش میں کلکتہ آئے تو حیدری نے ان کی ہر طرح مدد کی اور انھیں فورٹ ولیم کالج کے ''تھامس روبک'' سے متعارف کرایا۔ ذوالفقار علی مست نے ریاض الوفاق میں لکھا ہے کہ 'موزونیت و لطافت و ظرافت' ان کی گھٹی میں پڑے تھے اور وہ ''آشنا و بیگانہ'' سے ''حسن اخلاق'' کے ساتھ پیش آتے تھے۔ مولوی غلام حیدر کے حوالے سے اشپرنگر

نے لکھا ہے کہ حیدری بڑی ذہنی صلاحیتوں کے مالک تھے۔ فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی میں جتنا تالیفی کام حیدری نے کیا شاید ہی کسی دوسرے منشی نے کیا ہو۔ کالج آ کر ان کی ذہنی و تخلیقی صلاحیتوں کا دروازہ کھل گیا تھا۔ اب تک ہمارے علم میں یہ تیرہ تالیفات آئی ہیں جن میں کچھ شائع ہو چکی ہیں اور کچھ اب تک غیر مطبوعہ ہیں جنھیں مرتب و شائع ہونا چاہیے۔

(۱) قصہ مہر و ماہ

اردو نثر میں یہ حیدری کا پہلا کام ہے۔ ''مہر و ماہ'' کے دیباچے میں حیدری نے لکھا ہے کہ جب انھیں ''یہ خبر فیض اثر پہنچی کہ صاحبانِ عالی شان گفتگوئے اردوئے معلی کو مرغوب طبع رکھتے ہیں اور اہلِ سخن کو از راہ قدر دانی کے زیادہ بزرگی دیتے ہیں''۔ تو انھوں نے ۱۲۱۴ھ میں ''قصہ مہر و ماہ کو...... فصاحت و بلاغت سے تیار کر کے'' گل کرسٹ کو پیش کیا جس نے حیدری کی صلاحیتوں کو بھانپ کر فورٹ ولیم کالج کے منشیوں میں ملازم رکھ لیا۔ عبادت بریلوی نے بتایا ہے کہ ''مہر و ماہ'' کی نثر پر کالج کے نثری معیار کا واضح اثر نہیں ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ یہ کبھی شائع نہیں ہوئی اور اس کا ایک قلمی نسخہ جو انھیں ملا ہے وہ ناقص ہے۔ اگر ایک اور نسخہ مل گیا تو اسے شائع کر دیا جائے گا لیکن اس کی نوبت نہیں آئی۔

(۲) قصہ لیلیٰ مجنوں

یہ کتاب بھی غیر مطبوعہ اور نایاب ہے۔ دیباچے میں، جو گلدستۂ حیدری میں شامل ہے، حیدری نے بتایا ہے کہ اس قصے کو امیر خسرو نے صنفِ مثنوی میں لکھا تھا۔ فارسی شاعر ہاتفی نے بھی اس قصے کو اپنے خمسے میں نظم کیا تھا۔ پھر اسی قصے کو خواجہ یاسین شاہ جہاں آبادی نے، شاہ عالم ثانی کے دورِ حکومت میں، اطہر علی خاں کی فرمائش پر جن سے مسٹر چیمبرز نے اس قصے کو نظم ہندی (اردو) میں لکھنے کے لیے کہا تھا، اردو میں نظم کیا اور جب ۱۲۱۵ھ مطابق ۱۸۰۱ء میں گل کرسٹ نے حیدری سے اس نظم ہندی کو، اُن کے لیے جو اس زبان سے واقف نہیں ہیں، سلیس عبارت میں لکھنے کے لیے کہا تو حیدری نے اسے محاورۂ اردوئے معلی میں لکھ کر تیار کر دیا۔ اردو نثر میں یہ حیدری کی دوسری تالیف تھی۔

(۳) توتا کہانی

یہ حیدری کی تیسری تالیف ہے جو اتنی مقبول ہوئی کہ اس کے متعدد ایڈیشن اب تک شائع ہو چکے ہیں اور یہ آج بھی دلچسپی سے پڑھی جاتی ہے۔ یہ بھی گل کرسٹ کی فرمائش پر ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء میں لکھی گئی ہے۔ حیدری نے ''خاتمہ'' میں لکھا ہے کہ ''یہ قصہ بتاریخ بست و ششم شہر ذی قعد سنہ مذکور اور پنج شنبہ بوقت شام .... انجام کو پہنچا اور ''توتا کہانی'' اس کا نام رکھا''[۱۴] حیدری کے قطعہ تاریخ تالیف کے اس دوسرے شعر سے:

سر آہ کو کھینچ کر تو نے خوب   رکھا نام توتا کہانی بجا

۱۲۱۶ـ۱=۱۲۱۵ھ

سے بھی ۱۲۱۵ھ برآمد ہوتے ہیں:

حیدری نے یہ اردو ترجمہ سید محمد قادری کی کتاب ''طوطی نامہ'' سے کیا ہے جس کا اظہار اپنے دیباچہ میں کیا ہے کہ ''محمد قادری کے طوطی نامے کا، جس کا ماخذ طوطی نامہ ضیاء الدین نخشبی ہے، زبانِ ہندی (اردو) میں موافق محاورے اردوئے معلی کے نثر میں عبارت سلیس و خوب و الفاظِ رنگیں و مرغوب سے ترجمہ کیا اور نام اس کا ''توتا کہانی''

رکھا تاکہ صاحبانِ نوآموز کی فہم میں جلد آوے''[۱۵]

یہاں پہلی بار اردو میں لفظ ''طوطا'' ''ت'' سے لکھا گیا ہے جس کی وجہ حیدری نے یہ بتائی ہے کہ ''ہندی میں حرف طوئے نہیں ہے اور اس احقر نے ''طوطی نامہ'' فارسی کو زبانِ ریختہ میں لکھا اس واسطے طوطی کی ''طوئے'' کو ''تے'' سے بدل کیا''[۱۶] یادر ہے کہ سراج الدین علی خان آرزو کی تالیف ''نوادرالالفاظ'' میں لفظ ''توتا'' ''ت'' ہی سے ملتا ہے۔

گل کرسٹ کے خط مورخہ ۱۲ر جنوری ۱۸۰۲ء سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو رسم الخط میں اس کی چھپائی شروع ہو چکی تھی۔ یہ کتاب ۳۵۲ فولیو پر مشتمل تھی اور اس کی طباعت کا تخمینہ ۵۵۰۰ روپے تھا[۱۷] محمد عتیق صدیقی نے بتایا ہے کہ ۱۸۰۴ء میں یہ کتاب اردو رسم الخط میں پہلی بار شائع ہوئی[۱۸] عبادت بریلوی نے اپنی مرتبہ ''گلزارِ دانش'' میں ''توتا کہانی'' کے پہلے ایڈیشن کے آگے پیچھے کے سرورق کا عکس بھی شائع کیا ہے جس سے اس بات کی مزید تصدیق ہوتی ہے کہ یہ ۱۸۰۳ء میں چھپنی شروع ہوئی اور ۱۸۰۴ء میں چھپ کر شائع ہوئی[۱۹] گارسیں دتاسی نے لکھا ہے کہ ''توتا کہانی'' کا بنیادی قصہ سنسکرت زبان کی تالیف ''شک سپ تتی'' سے ماخوذ ہے[۲۰]۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ''سنسکرت میں اس کے کئی نسخے ملتے ہیں۔ ''شک سپ تتی'' کے بنیادی قصے کے ماخذ اصلی ''رادھا جاتک'' نمبر ۱۴۵ اور رادھا جاتک نمبر ۱۹۸ ہیں۔ دونوں کا قصہ تقریباً یکساں ہے۔ ضیاء الدین نخشبی نے اسے ۷۳۰ھ میں فارسی میں لکھا۔ نخشبی نے ان حکایات کو بے مزہ و بے نمک دیکھ کر دوسرے ماخذوں سے کچھ اور حکایات شامل کیں۔ نخشبی کے ''طوطی نامہ'' میں ۵۲ کہانیاں ہیں جن میں سے چند کی اصل سنسکرت ''شک سپ تتی'' ہے جس میں آدھی سے زیادہ کہانیاں فحش ہیں۔ نخشبی نے اپنے طوطی نامہ میں فحش کہانیاں شامل نہیں کیں۔ ابوالفضل علامی نے دسویں صدی ہجری کے وسط میں اکبر بادشاہ کے حکم سے نخشبی کی تمام کہانیوں کا سلیس فارسی میں خلاصہ کیا۔ اس کے بعد سید محمد قادری نے نخشبی کی ۵۲ کہانیوں میں سے ۳۵ کہانیاں لے کر انھیں سلیس وسادہ فارسی میں لکھا۔ ابوالفضل اور قادری کے طوطی ناموں کا دکنی نثر میں بھی ترجمہ ہوا۔ ان سے کہیں زیادہ اہم غواصی کا طوطی نامہ (مؤلفہ ۱۰۴۹ھ/ ۱۶۳۹ء) ہے[۲۱]۔ حیدری کی ''توتا کہانی'' جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں سید محمد قادری کے طوطی نامہ کا اردو روپ ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ''مشہور ہے کہ ''توتا کہانی'' ''شک سپ تتی'' کا ترجمہ ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ صرف دس کہانیوں کی اصل ''شک سپ تتی'' تک پہنچتی ہے۔ ہندی اور اردو کی بعض کہانیوں کی مشابہت حیرت انگیز ہے، ان میں بعض فقرے کے فقرے یکساں ہیں ''شک سپ تتی'' کی جو کہانیاں ''پنچ تنتر'' یا ''بیتال پچیسی'' کی حکایات سے مماثل ہیں ان کہانیوں کا ماخذ انھیں کتابوں کو سمجھنا چاہیے کیونکہ یہ ''شک سپ تتی'' سے زیادہ قدیم ہیں جس میں خاصی تعداد میں کہانیاں ''پنچ تنتر'' ''ہتوپدیش'' اور ''بیتال پچیسی'' سے ماخوذ ہیں۔ بعض کا آخری ماخذ جاتک'' تک جا پہنچتا ہے۔ بیتال پچیسی کی سب اور پنچ تنتر کی اکثر کہانیاں ''کتھا ساگر'' میں بھی ہیں، اس لیے طوطی نامہ کی بہت سی کہانیاں وہاں بھی مل جاتی ہیں''[۲۲] ''توتا کہانی'' اور اس کی نثر کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

(۴) آرائشِ محفل

''آرائش محفل'' حیدری کی مقبول ترین کتاب ہے جو ۱۲۱۶ھ/ ۱۸۰۱ء میں لکھی گئی۔ حیدری نے ''دیباچے'' میں اس کا ماخذ نہیں بتایا۔ صرف اتنا لکھا ہے کہ ''زبانِ فارسی میں زبان سلیس میں کسی شخص نے آگے لکھا تھا..... اب

بموجب حکم جان گل کرسٹ...... کے سنہ بارہ سو سولہ ہجری مطابق اٹھارہ سو ایک عیسوی....... زبانِ ریختہ میں موافق اپنی طبع کے، اُس کتاب سے جو ہاتھ لگی تھی، ترجمہ نثر میں کیا اور اس کا نام ''آرایشِ محفل'' رکھا'' [۲۳] اور یہ بھی لکھا۔ ''پر اکثر اس میں زیادتیاں (اضافے) اپنی طبیعت سے بھی، جہاں جہاں موقع اور مناسب پایا، وہاں کیں تاکہ قصہ طولانی ہو جائے اور سننے والوں کو خوش آئے'' [۲۴] ۱۹؍ اگست ۱۸۰۳ء کو جیسا کہ گل کرسٹ کے خط سے معلوم ہوتا ہے ''آرایش محفل'' زیرِ طبع تھی اور گل کرسٹ نے چار سو روپے انعام کے لیے نہایت تعریفی کلمات کے ساتھ حیدری کا نام بھی کالج کونسل کو بھیجا تھا [۲۵] یہ کتاب ۱۸۰۵ء میں چھپ کر سامنے آئی [۲۶] اردو میں شائع ہو کر یہ قصہ حاتم طائی اتنا مقبول ہوا کہ مختلف لوگوں نے نہ صرف اسے اردو میں اپنے اپنے طور پر لکھا بلکہ دوسری زبانوں میں بھی اخذ و ترجمہ کے ذریعے منتقل ہوا۔ میر امن کی ''باغ و بہار'' کے بعد یہ تالیف بھی اردو کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے۔ نساخ نے اس کا نام ''آرایشِ محفل یعنی ہفت سیرِ حاتم'' [۲۷] لکھا ہے۔ آرایش محفل کا مطالعہ آئندہ صفحات میں کریں گے۔

(۵) گلدستۂ حیدری

حیدر بخش حیدری کی ''گل دستۂ حیدری'' تین متفرق کتابوں کا مجموعہ ہے۔ اس کے دیباچے میں حیدری نے بتایا ہے کہ زندگی نے اب تک انھیں اتنی فرصت نہیں دی تھی کہ وہ اپنی چیزوں کو جمع و مرتب کرتے لیکن فورٹ ولیم کالج میں آکر جب انھیں اطمینان کی صورت میسر آئی تو ۱۲۱۵ھ میں ''چند قصے زبانِ ریختہ ہندی میں موافق اردوئے معلّٰی کے نثر کیے....... جیسے قصہ حاتم طائی اور مہر و ماہ کا قصہ اور طوطی نامہ نخشبی اور قصہ لیلیٰ مجنوں.....اور چند اشعار پریشاں اور کئی مخمس و چند قطعے احاطۂ تحریر میں آئے...... نام اس اوراقِ پریشاں کا ''گلدستۂ حیدری'' رکھا ہے'' [۲۸] اس گلدستہ میں شروع میں مراثی ہیں، اس کے بعد مجموعۂ حکایت ہے، اس کے بعد دیباچہ مہر و ماہ ہے اور پھر دیباچہ لیلیٰ مجنوں ہے۔ ان کے بعد ''دیوانِ حیدری'' ہے اور آخر میں ''گلشن ہند'' ہے [۲۹] گل کرسٹ کے خط مورخہ ۱۹؍ اگست ۱۸۰۳ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ''گل دستۂ حیدری'' چھپنے کے لیے تیار تھی اور گل کرسٹ نے حیدری کے لیے دو سو روپے انعام بھی تجویز کیا تھا [۳۰] لیکن یہ کتاب شائع نہ ہو سکی۔ عبادت بریلوی نے گلدستۂ حیدری کے قلمی نسخے مخزونہ برٹش لائبریری لندن سے اس کی حکایات ''مختصر کہانیاں'' کے نام سے مرتب کر کے کتابی صورت میں شائع کر دی ہیں اور سب ''دیباچے'' اپنے ''مقدمہ'' میں شامل و شائع کر دیے ہیں۔ اسی طرح تذکرے کو ''گلشنِ ہند'' کے نام سے اور کلام حیدری کو ''دیوانِ حیدری'' کے نام سے شائع کر دیا ہے۔ اس طرح ''گلدستہ حیدری'' کی کم و بیش سب تحریریں سامنے آ گئی ہیں۔

(۶) مختصر کہانیاں

ڈاکٹر عبادت بریلوی نے بتایا ہے کہ 'گل دستہ حیدری' کے انگلستان میں دو مخطوطے ملتے ہیں۔ ایک ''برٹش لائبریری لندن'' میں اور دوسرا ''انڈین انسٹی ٹیوٹ'' آکسفورڈ میں اور ان دونوں مخطوطوں میں ۱۸۰ مختصر کہانیاں ہیں جن میں سے ۱۷۴ ان کے مرتبہ مجموعے ''مختصر کہانیاں'' میں شامل ہیں اور چھ اس لیے شامل نہیں کی گئیں کہ فحش ہونے کی وجہ سے مذاقِ لطیف پر گراں گزرتی تھیں'' [۳۱] کہانیوں کا یہ ایک دلچسپ مجموعہ ہے لیکن نثر میں یہاں وہ پختگی نہیں ملتی جو ''توتا کہانی'' اور بالخصوص ''آرایشِ محفل'' میں نظر آتی ہے۔ جیسے زمانہ ماضی میں انگریزی ناولوں کے بطن سے مختصر

افسانہ پیدا ہوا تھا اسی طرح یہ مختصر کہانیاں اردو داستانوں کے بطن سے پیدا ہوئی ہیں۔ مختصر افسانہ نویسی کے تعلق سے ان مختصر کہانیوں کی خاص اور تاریخی اہمیت ہے۔ انھیں آج بھی دلچسپی سے پڑھا جا سکتا ہے۔ ان میں بہت سی وہ کہانیاں ہیں جو کسی کہاوت یا ضرب المثل سے وابستہ ہیں مثلاً منہ کی اتری لوئی تو کیا کرے گا کوئی۔ بڑے بول کا سر نیچا۔ جتنا چھانو گے اتنا کرکرا کھاؤ گے۔ بکھ دیتے بکھما ملے سائیں گریب نواج۔ الٹا چور کوتوال کو ڈانٹے۔ بھلا کر بھلا ہو۔ من بھانے منڈیا ہلائے۔ کرگھا چھوڑ تماشے جائے، ناحق چوٹ جولاہا کھائے۔ پھٹ پڑے وہ سونا جس سے ٹوٹے کان۔ وغیرہ وغیرہ۔

بہت سی کہانیاں وہ ہیں جو آپ نے پہلے کسی سے سنی یا کسی کتاب میں پڑھی ہوں گی۔ بہت سی کہانیاں مذہبی روایات پر مبنی ہیں جن سے عقیدے اور ان سے وابستہ اخلاقی پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔ ان کہانیوں سے اس دور کی فکر، کلچر اور اندازِ نظر کی اجلی تصویریں سامنے آتی ہیں۔ ہر کہانی میں الفاظ کا استعمال موضوع اور موقع محل کے مطابق ہے مثلاً ایک کہانی نمبر ۲۵ میں موضوع کی مناسبت سے چڑی ماروں کی مخصوص زبان، اصطلاحات اور روزمرہ استعمال کر کے کہانی میں واقعیت پیدا کی گئی ہے۔ اسی طرح ایک اور کہانی (نمبر ۳۲) میں عربی و فارسی زدہ پُر تصنع زبان کا مزہ لے لے کر مذاق اڑایا گیا ہے اور دلچسپی کو طنز و خوش طبعی کے ساتھ برقرار رکھا ہے۔ اس مجموعے کی بعض کہانیوں کو انیسویں صدی کے اوائل میں لکھے جانے والے، مختصر افسانے کے ذیل میں، رکھا جا سکتا ہے مثلاً کہانی نمبر ۱۶، ۱۸، ۲۴، ۱۲۷ اور ۵۳ وغیرہ[۳۲]

(د) گلشنِ ہند

یہ تذکرہ ''بھی گلدستۂ حیدری'' میں شامل تھا جہاں سے لے کر ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اسے مرتب کر کے ۱۹۶۸ء میں اپنے پیش لفظ و مقدمہ کے ساتھ شائع کیا۔ ''گلشنِ ہند'' کے ''دیباچے'' میں حیدری نے لکھا ہے کہ ''سنہ بارہ سو چودہ ہجری (۱۲۱۴ھ) میں اکیسویں رجب کو تری کی راہ بنارس سے مرشد آباد کی طرف روانہ ہوا۔ بعد قطع منزل غازی پور کے قریب پہنچا۔ وہاں مرزا محمد علی، مرزا محمد فضل کے بیٹے، دلّی کے رہنے والے سے کہ وہ بھی ایک کشتی میں سوار ہوئے اسی سمت کو آتے تھے، ملاقات ہوئی۔ صاحب سلامت پیدا کی یہاں تک کہ اکثر اوقات ان کے پاس جا کر بیٹھا کرتا تھا۔ کبھی کبھی وہ مہربانی فرماتے تھے اور طبع بھی موزوں رکھتے تھے۔ ... ایک دن کہنے لگے کہ میرے پاس ہندی (اردو) کے دیوان متعدد ہیں۔ ان کی سیر کرو اور اچھے اشعار ان میں سے انتخاب کر کے ترتیب دو، جو تمھاری یادگاری رہے.....وے دیوان دیکھے۔ موافق اپنے حوصلے کے اشعار چنے اور نام ان کے مصنفوں کے بقدر تحقیقات کے احاطۂ تحریر میں لا کر اس تذکرے کا نام ''گلشنِ ہند'' رکھا'' [۳۳] اور دو اشعار پر مشتمل یہ قطعہ تاریخ کہا:

مرتب کرچکا جب تذکرہ میں   زروئے حق یہ بولے شیخ اور رند
کہی تاریخ اس کی حیدری خوب   اسے کہتا ہے ہر ایک گلشنِ ہند

اس کے آخری مصرع سے ۱۲۰۶ھ اور ''روئے حق'' سے ''ح'' کے آٹھ لیے جائیں تو ۱۲۰۶ + ۸ = ۱۲۱۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔

اسی تذکرے کو ڈاکٹر مختار الدین احمد نے مرتب کر کے ۱۹۶۷ء میں علمی مجلس دلی سے شائع کیا اور لکھا کہ

''اس تذکرے کی ترتیب حیدری نے ۱۲۱۴ھ میں شروع کی اور راقم کے خیال کے مطابق کم از کم ۱۲۱۷ھ تک وہ اس پر نظر ثانی کرتے رہے'' [۳۴] قطعہ در تاریخ کے بعد وہ عبارت بھی، جو برٹش میوزیم لندن کے مخطوطے میں سوؔز کے ترجمے کے بعد درج تھی، مختار الدین احمد نے اپنی مرتبہ گلشن ہند میں شامل کر دی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ حیدری نے ''چھ سات برس میں ان بزرگوں کے نام مع اشعار و تخلص کے جمع کیے.....دو جز حرف ''ش'' سے لے کر تا حرف ''ی'' خدا جانے کیا ہوئے اس واسطے نوبت تحریر یا تک نہ پہنچی۔ انشااللہ اگر زمانہ اسی صورت سے قدرے رفاقت کرتا ہے تو یہ خاکسار پھر سنئے سرے سے احوال ان شعرا کا خاطر خواہ لکھتا ہے.....'' [۳۵] اس سے معلوم ہوا کہ ''ش'' سے لے کر ''ی'' تک شعرا کے ترجمے اور انتخاب دوبارہ جمع کر کے تذکرے میں شامل کیے ہیں۔ ''گلشن ہند'' میں شعرا کے حالات اور ان کے کلام کا انتخاب بھی بہت مختصر ہے۔ عام طور پر کسی شاعر کی حیات کا کوئی نیا پہلو سامنے نہیں آتا۔ سارا کام سرسری ہے اور یہ ایک معمولی تذکرہ ہے۔

(۸) جامع القوانین

یہ کتاب نایاب ہے۔ ۱۹/اگست ۱۸۰۳ء کو گل کرسٹ نے ''کالج کونسل'' کو جو رپورٹ بھیجی تھی اور جس کے ساتھ ان کتابوں کی تفصیل درج تھی جو شعبۂ ہندوستانی کی زیر نگرانی تیار کرائی گئی تھیں یا تیار ہو رہی تھیں، اس میں ''جامع القوانین'' بھی شامل ہے [۳۵ (الف)] اس کے صفحات دو سو بتائے گئے ہیں اور حیدری کے لیے سو روپے کا انعام تجویز کیا گیا ہے۔ انیسویں صدی میں عدالتوں اور دوسرے ماتحت دفتروں کی کاروائی اردو زبان میں ہوتی تھی اس لیے انگریزوں نے مروجہ قوانین، کے اردو ترجموں کی طرف بھی توجہ دی۔ ''جامع القوانین'' ایک مشہور کتاب ہے جو مدرسوں کے نصاب میں شامل تھی۔ ''توتی نامہ'' کے پہلے قصے کے شروع میں جو عبارت آتی ہے اس میں بھی ''جامع القوانین'' کا نام شامل ہے:

''جس وقت وہ لڑکا سات برس کا ہوا، واسطے تربیت کے ایک استادِ دانا و کامل کو سونپا، کتنے ایک دنوں میں الف بے سے لے کر گلستان، انشاء ہر کرن، جامع القوانین، ابوالفضل، یوسفی، رقعاتِ جامی تک پڑھا'' [۳۶]

غالباً یہی وہ کتاب ہے جو اردو ترجمے کے لیے حیدر بخش حیدری کو دی گئی تھی۔

(۹) گلزارِ دانش

''بہارِ دانش'' (فارسی) ایک مشہور و مقبول داستان ہے جسے شیخ عنایت اللہ نے ۱۰۶۱ھ/۱۶۵۱ء میں تصنیف کیا تھا اور جس میں جہاں دار شاہ اور بہرہ ور بانو کے عشق کی داستان نثر میں بیان کی ہے۔ مرزا جان طپش نے اس داستان کو اردو میں نظم کیا اور اس کا نام بھی ''بہارِ دانش'' ہی رکھا اور ''باغ و بہار'' سے اس کے مکمل ہونے کی تاریخ ۱۲۱۷ھ نکالی [۳۷]۔ حیدر بخش حیدری نے براہ راست فارسی ''بہارِ دانش'' (نثر) سے اردو نثر میں ۱۲۱۸ھ میں اسے مکمل کیا۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی کو اس غیر مطبوعہ اردو ترجمے کا ایک نسخہ، ڈینش زبان کے کیٹ لاگ سے، کوپن ہیگن میں دریافت ہوا جس کی داستان مزے لے لے کر انھوں نے اپنے ''پیش لفظ'' میں سنائی ہے۔ حیدر بخش حیدری نے اردو ترجمے کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''کتاب بہارِ دانش کو شیخ عنایت اللہ طوطی سخن نے ایک برہمن بچہ حسین [illegible] کے کہنے سے تصنیف کیا تھا.............اب اس ذرۂ بے مقدار نے.....سنہ بارہ سو اٹھارہ (۱۲۱۸ھ) مطابق . .

سو چار عیسوی (۱۸۰۴ء) کے، فرمانے سے صاحب والا شان ...... مسٹر ولیم ہنٹر، موافق اپنی طبع کے، زبان ریختہ میں ترجمہ کیا اور نام اس کا گلزار دانش رکھ کر اہل دانش و بینش کی نذر سے گذرانا'' [۳۸] ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اس نسخے کو دریافت، مدون و مرتب کر کے اس کے دفتر اول کو ۱۹۷۳ء میں شائع کیا۔ اس میں ترجمہ حیدری (اردو) کا پورا ترجمہ شامل نہیں ہے۔ اس کا ایک مکمل نسخہ ایشیا ٹک سوسائٹی بنگال کے کتب خانے میں ڈاکٹر جاوید نہال کو ملا جس کا تعارف انھوں نے اپنی کتاب میں کرایا ہے [۳۹] حیدری نے اپنے اردو ترجمے کا نام ''گلزار دانش'' رکھا ہے۔

''گلزار دانش'' ایک دلچسپ عشقیہ داستان ہے۔ حیدری کے ترجمے پر اردو پن حاوی ہے لیکن جملے کی ساخت پر، فارسی ترکیب نحوی کا اثر واضح طور پر نمایاں ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ آزاد ترجمہ نہیں ہے بلکہ لفظی ترجمہ ہے۔ مثلاً یہ چند جملے دیکھیے:

> ''توتے نے اپنے خاوند کے غرور سے جہاں دار سلطان کی پیشانی پر تغیری کی علامت ظاہر پا کر سخن سنوارنے والوں، شیریں گفتاروں کی زبان کی طرح دروازہ گفتگو کا کھولا۔ کئی سخن سنجوں، معنی انگیزوں، شیریں دہنوں، دل آویزوں کی مثال مجال بیان میں لایا۔ بادشاہ اس صاحب سخن بے زبان کی گویائی سے متحیر ہو کر گھڑی آدھ گھڑی مانند خیال آئینے کے حیرانی و پریشانی کے بھنور میں ڈوب گیا، چپکا کھڑا ہو رہا۔ غرض اس سبز پوش شیریں سخن کی محبت کا بیج فرہاد کی طرح اس کے مزرعۂ دل میں بارور ہوا تھا، نہایت بے قراری سے ایک لعل بیش قیمت اپنے بازو سے کھول کر اس جوان خوش آواز کے آگے رکھ دیا۔ اس توتے کو مانگا۔ اس نے عدم شکیبائی سے بے قرار ہو کر اور اس عقل مند توتے کی مفارقت کی تاب اپنے جی میں نہ پا کر اس کی بات کے قبول کرنے سے پہلو تہی کی بلکہ نہ دینے کا ہاتھ اس کے سینۂ بے کینہ پر رکھا'' [۴۰]

اس نثر کے جملے، جملۂ معترضہ سے جڑے ہوئے ہیں اور طویل ہیں۔ لفظوں پر فارسی و عربی کا اثر واضح ہے۔ استعارہ بھی عبارت میں رنگینی پیدا کر رہا ہے۔ یہ ویسی عبارت نہیں ہے جیسی ہمیں ''آرایش محفل'' اور ''توتا کہانی'' میں ملتی ہے لیکن بحیثیت مجموعی عبارت پر اردو پن بھی حاوی ہے اور اسی وجہ سے لہجے کا بیانیہ انداز پُر اثر ہے اور تعلیم یافتہ قاری اس عبارت کو آج بھی دلچسپی سے پڑھ سکتا ہے۔ مکمل ''گلزار دانش'' بھی مرتب و شائع ہونی چاہیے۔

(۱۰) ہفت پیکر

حیدری کی مثنوی ''ہفت پیکر'' نظامی کی فارسی مثنوی ''ہفت پیکر'' کا منظوم اردو ترجمہ ہے۔ گارسیں دتاسی نے ''تاریخ ادبیات ہندوستانی'' میں اطلاع دی ہے کہ ''ہفت پیکر'' کا ایک نسخہ ایشیا ٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہے [۴۱] اودھ کے کتب خانے میں بھی اس کا ایک نسخہ تھا جس کا اندراج اسپرنگر نے اپنے کیٹلاگ میں کیا ہے اور لکھا ہے کہ یہ نسخہ ۲۰۰ صفحات پر مشتمل ہے اور ہر صفحے پر ۱۳ ابیات ہیں گویا ''ہفت پیکر'' کم و بیش ۲۸۰۰ اشعار پر مشتمل ہے۔ اسپرنگر نے اس کا سال تصنیف ۱۲۲۰ھ دیا ہے جو مرزا کاظم علی جوان کے قطعہ تاریخ کے مصرع ''جانِ تازہ ہفت پیکر یہ ہوئی'' سے برآمد ہوتا ہے [۴۲] ڈاکٹر مختار الدین احمد نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''ہفت پیکر'' کا ایک نسخہ ایشیا ٹک سوسائٹی بنگال کے کتب خانے میں ان کی نظر سے گذرا تھا [۴۳] ڈاکٹر جاوید نہال نے 'ہفت پیکر'' کے اس نسخے سے چھ شعر بھی دیے ہیں جن میں سے تین یہ ہیں:

ہفت پیکر تھا نظامی گنجوی کا کلام؟ میں نے ہندی کر دیا اس کو تمام
جب یہ نسخہ میں نے ہندی میں لکھا ہفت پیکر نام بھی اس کا رکھا
فارسی کو کر دیا ہندی تمام تا رہے ہندوستاں میں میرا نام[۴۴]

(۱۱) تاریخِ نادری

''تاریخ جہاں کشائے نادری'' ایک مستند تاریخی کتاب ہے جسے نادر شاہ کے وقائع نویس منشی محمد مہدی نے فارسی زبان میں لکھا تھا'' [۴۵] حیدر بخش حیدری نے ولیم ٹیلر کی فرمائش پر اسے اردو میں ترجمہ کیا۔ دیباچہ میں حیدری نے لکھا ہے کہ:

''بس معلوم کیا چاہیے کہ منشی محمد مہدی، جو نادر شاہ کے حضور پرنور سے خدمتِ وقائع نویس رکھتا تھا اور تاریخ نادری کو اس نے زبان فارسی وبعض لغاتِ ترکی سے تصنیف کیا تھا اب اس کتاب کو سید حیدر بخش حیدری نے عہد حکومت میں جناب ..... لارڈ منٹو گورنر جنرل بہادر ...اور فرمانے ... جناب ولیم ٹیلر صاحب دام اقبالہ کے سن ۱۲۲۴ ہجری میں مطابق اٹھارہ سونو (۱۸۰۹ء) کے زبان ہندی (اردو) میں ترجمہ کیا اور نام اس کا وہی رکھا چاہتا ہے کہ صاحب عالی مرتبت .... جناب ولیم ہنٹر صاحب..... کے حضور فیض گنجور میں لے جاوے، اس کی مہربانی ونوازش کے ابر نیساں درفشاں سے دامنِ تمنا ذرو جواہر سے بھرلاوے'' [۴۶]

اردو ترجمے کے آخر میں حیدری نے ۱۳ اشعار پر مشتمل قطعہ تاریخ خاتمۂ کتاب درج کیا ہے جس کے اس آخری شعر

ہے سال اس کتاب کا تاریخ نادری تاریخ نادری سے عدد نار کے نکال

''تاریخ نادری'' سے ۱۴۷۶ برآمد ہوتے ہیں۔ اس سے ''نار'' کے ۲۵۱ نکال دیے جائیں تو سالِ اتمام ۱۲۲۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گویا یہ کلام ۱۲۲۴ھ میں شروع ہوا اور ۱۲۲۵ھ میں پورا ہوا۔ مخطوطہ کے شروع میں ورق، سطر، موضوع ظاہر کر کے ایک فہرست بھی تیار کی گئی ہے جس پر آخر میں ورق ۴۵۹ درج ہے۔ ایک ورق دو صفحے کے برابر ہوتا ہے۔

''تاریخ نادری'' کو حیدری نے سادہ وسلیس نثر میں ترجمہ کیا ہے لیکن فارسی طرز ادا کا اثر اس کی بیانیہ نثر میں نمایاں ہے۔ اس سے نثر میں تاریخی تصنیف کے لیے ایک نیا امکان ابھرتا ہے۔ یہاں اردو نثر میں فارسی طرز ادا کی رنگینی کو سادگی وسلاست میں ڈھالنے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے۔ یہ کتاب بھی اب تک شائع نہیں ہوئی اور ''تاریخ'' اور ''اردو نثر'' دونوں کے اعتبار سے خاص اہمیت رکھتی ہے جس کا اندازہ ذیل کے اقتباس سے کیا جاسکتا ہے:

''بیان اس کلام کا یہ ہے کہ گرگیں خاں والی گرجستان نے، جو اس عصر میں عاملِ قندھار تھا، دروازے بے اعتدالی کے کھول کر دستِ تسلط دراز کیا، یہاں تک کہ میرویس غلجہ نے، جو اس گروہ کا حاکم تھا، اپنی جان سے عاجز ہو کر بطور تظلم کے بارگاہِ فلک اشتباہ کی طرف سر جھکایا جب کہ اردوئے معلائے بادشاہی میں کوئی غم خوار اور دولت سرائے سلطنت میں کوئی دادرس عالی مقدار نہ پایا۔ چار ناچار روئے روت پھیر کر کعبۂ معظمہ کی طرف روانہ ہوا۔ پھرتے ہوئے تتبع ..... امور وملاحظۂ نزدیک ودور کا کر کے اس وقت قندھار میں پہنچا جس وقت کہ گرگیں خاں اہل کاکڑ کے تنبیہ کرنے کو وہ شیخ میں، جو قندھار سے خارج ہے گیا تھا اس پر جا پڑا اور حملہ کر کے پکڑ لیا۔ مراد خاں افغان کو، جو اس کا خویش تھا، حکم کیا کہ اس کا کام تمام کرے ایک دم جینے نہ دے۔ بعد اس واردات کے کیخسرو خاں..... کا بھتیجا منصب سپہ سالاری سے سرفراز ہو رہا ہے۔

کے انتقام لینے کی خاطر مانندِ تیغ دودم باشکوہ کسریٰ وجم افواجِ مختلفہ وگروہ عرب وعجم لے کر قندھار سے بھی لینے اور میرویس غلجہ کی گوش مالی دینے پر مستعد بجاں ہوا۔ ہرات کے ابدالی جوافاغنۂ غلجہ سے دشمنی جانی رکھتے تھے، ان کو جمع کر کے ایک برس تک قلعہ کو محصور رکھا۔ آخر کار اپنی خام خیالی وبدتدبیری سے سرغرور کو پائے قلعہ پر دھر کے اپنے چچا سے جاملا......" [۴۷]

یہ اردو ترجمہ فارسی متن سے قریب تر ہے۔ اس میں بیان کی وہ سادگی موجود ہے جو موضوع کی ضرورت ومعیار قائم کرنے کے لیے ضروری تھی۔ فارسی متن میں بیان کی رنگینی زیادہ نمایاں ہے جب کہ اردو نثر میں یہ سادگی میں جذب ہورہی ہے۔ اس اسلوب سے بیانیہ انداز میں تاریخ نویسی کا ایک روشن امکان ابھرتا ہے اور یہی وہ اہم بات ہے جو اردو نثر کے ارتقائی مطالعہ میں تاریخ نادری کو اہم بنادیتی ہے۔

(۱۲) گل مغفرت

حیدر بخش حیدری نے حسین واعظ کاشفی کی مشہور زمانہ کتاب "روضۃ الشہدا" کا اردو ترجمہ "گلشن شہیداں" کے نام سے کیا تھا لیکن طوالت کی وجہ سے وہ شائع نہ ہوسکا اور اب ناپید ہے۔ اپنے عزیز دوست مولوی حسین علی جونپوری کے کہنے پر حیدری نے اس کا خلاصہ تیار کیا اور "گل مغفرت" اس کا نام رکھا۔ دیباچہ میں خود بھی یہی لکھا ہے کہ میں نے "کتاب گلشن شہیداں سے، جس کو پہلے کتاب "روضۃ الشہدا" سے زبانِ ریختہ میں ترجمہ کیا تھا، اب شہر محرم الحرام کی بیسویں تاریخ سنہ بارہ سوستائیس ہجری (۱۲۲۷ھ) میں ......مولوی سید حسین علی جونپوری کے ارشاد کرنے سے ......اس نسخۂ دہ مجلس کو انتخاب کیا اور اس کا نام گل مغفرت رکھا" [۴۸] "گل مغفرت" پہلی بار ۱۲۲۶ھ/۱۸۱۲ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی[۴۹] کتاب کی ترتیب کا انداز وہی ہے جو اس قبیل کی دوسری کتابوں یعنی دہ مجلس میں ملتا ہے جن میں دس مجلسیں ترتیب دی جاتی ہیں پانچ تو پنج تن پاک کی رحلت پر مشتمل ہوتی ہیں اور باقی پانچ یا سات میں امام حسین اور ان کے سرفروشوں اور جاں باز رفیقوں کی شہادت کا بیان ہوتا ہے۔ "گل مغفرت" میں دس یا بارہ کے بجائے سولہ مجلسیں ہیں تاکہ عشرۂ محرم کے بعد رسوم کی مجلس فاتحہ اور دسویں، بیسویں، اور چالیسویں کی تقریب پر بھی پڑھنے والوں کو الگ الگ مجلسیں مل سکیں[۵۰]

یہ کتاب عام بول چال کی سادہ وصاف زبان میں لکھی گئی ہے لیکن حیدری کی دوسری کتابوں کے مقابلے میں اس کا لہجہ اس لیے خطیبانہ ہے کہ یہ مخصوص مذہبی ضرورت کے پیش نظر مجلسوں میں پڑھ کر سنائے جانے کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس میں زبان تو وہی ہے لیکن انداز ولہجہ مختلف ہے اور اس میں اسی لیے بار بار اے مومنو! اے محبو! اے یارو! کے الفاظ آتے ہیں۔ یہ کتاب اسی لہجے اور طرز ادا میں لکھی گئی ہے جسے ذاکر یا خطیب، بلند آہنگ لفظوں کی گونج سے اپنے بیان میں اثر پیدا کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔

(۱۳) دیوانِ حیدری

حیدری نے اپنا دیوان کلکتہ میں مرتب کیا اور اسے گلدستۂ حیدری کا ایک حصہ بنا کر اشاعت کے لیے گل کرسٹ کو پیش کیا جس نے اسے منظور کر لیا لیکن یہ کبھی شائع نہ ہوسکا اور اب ڈیڑھ سو سال سے زیادہ عرصہ گزرنے کے بعد ڈاکٹر عبادت بریلوی مرحوم نے اسے برٹش لائبریری اور باڈلین لائبریری آکسفورڈ سے بازیاب کر کے کتابی

صورت میں مدوّن وشائع کیا۔ ان کے کلام میں عشقیہ جذبات نمایاں ہیں۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ حیدری بھجو نامی طوائف پر عاشق تھے اور رقیب کو جب معلوم ہوا کہ بھجو حیدری کے پاس ہے تو اس نے بھجو کی ہجو لکھ کر اسے بھیجی۔ ''دیوانِ حیدری'' میں لکھا ہے کہ ''ابتدائے جوانی سے ایک نازنین مہ جبین...... کے دام میں پھنسا:

وہ مکھڑا جسے دیکھ مہ داغ کھائے　　　وہ نقشہ کہ تصویر کو حیرت آئے

اس حالت میں بلبل قفسی کی مانند نالہائے حزیں موزوں کرنے لگا۔ آخر چند روز کے عرصے میں ایک مجموعہ اشعار کا بنا۔ تب چند فقرے نثر کے بھی بہ طور تالیف وتصنیف کے اس سے الحاق کر کے...... بطریق ہدایہ ونذر کے رکھ دیا'' [۵۱] اس دیوان میں ۱۱۵ غزلیں، تین قطعات، تین نظمیں (تعریف بنارس، سراپائے جاناں، اشتیاق نامہ) اور نو مدحیہ قصائد (ایک گل کرسٹ کی مدح میں، تین نواب علی ابراہیم خاں خلیل، ایک عبدالرشید خان، ایک شیخ شکراللہ اور تین لالہ موتی رام کی مدح میں ہیں۔ دو ضمیموں میں دوسرے مآخذ سے کلامِ حیدری جمع کر کے مرتب نے شاملِ دیوان کیا ہے۔

حیدری کی غزلوں پر عشقیہ رنگ غالب ہے جس سے جوانی میں ان کے مزاج کی ترجمانی ہوتی ہے۔ شاعری کی زبان صاف وشستہ اور بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ اس میں وہ تصنع نہیں ہے جو کلام افسوس میں نظر آتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ شاعری اپنے دلی وجسمانی جذبات کے اظہار کے لیے کر رہے ہیں۔ حیدری کے اکہرے عشقیہ تجربوں میں کوئی تہ داری یا گہرائی نہیں ہے۔ سامنے کے سیدھے سادے جذبات کو سیدھی سادہ زبان میں بیان کر دیا ہے۔ شاعر کی حیثیت سے ان کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ان کی اصل وجہ شہرت وہ نثر ہے جو ہمیں توتا کہانی اور آرائش محفل وغیرہ میں نظر آتی ہے۔ یہ ایک ایسے شاعر کا کلام ہے جس نے اپنے تخلیقی مزاج کا اظہار نثر سے پہلے شاعری میں کیا ہے۔ نثر آگے نکل گئی اور شاعری نظروں سے اوجھل ہوگئی:

برابری کا تیری گل نے جب خیال کیا　　　صبا نے مار طمانچے مونہ اُس کا لال کیا

(حیدری)

گارسیں دتاسی نے لکھا ہے کہ ''میرا خیال ہے کہ یہ وہی حیدر بخش حیدری ہیں جنھوں نے ''شاہ نامہ'' کا ایک ہندوستانی (اردو) خلاصہ تصنیف کیا ہے جس کا ایک نسخہ فورٹ ولیم کالج میں موجود تھا لیکن یہ اب ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں ہے'' [۵۲] یہاں گارسیں دتاسی کو غلط فہمی ہوئی ہے۔ حیدری نے ''روضۃ الشہدا'' کے اپنے ترجمے ''گلشنِ شہیداں'' کا خلاصہ ''گل مغفرت'' کے نام سے کیا تھا نا کہ ''شاہ نامہ'' کا۔

(۲)

حیدری کی ان تصانیف وتراجم میں، اردو نثر کے اعتبار سے ''توتا کہانی'' اور ''آرائش محفل'' جن کا تعارف ہم تصانیف کے ذیل میں پہلے کرا چکے ہیں، خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ ''توتا کہانی'' سید محمد قادری کے فارسی ''طوطی نامہ'' کا اردو روپ ہے۔ اس کی ہیئت وتیکنیک وہی ہے جو نخشبی یا قادری کے ''طوطی نامہ'' میں استعمال ہوئی ہے جن میں توتا ہر رات ایک کہانی سناتا ہے۔ اس پر الف لیلیٰ کی تکنیک کا واضح اثر ہے۔ ''توتا کہانی'' میں احمد سلطان نامی ایک دولت مند شخص ہے جس کے کوئی لڑکا نہیں ہے۔ دعاؤں سے لڑکا پیدا ہوتا ہے تو اس کا نام میمون رکھا جاتا ہے اور جب بڑا ہوتا ہے تو ایک حسین وجمیل دوشیزہ سے اس کا عقد کر دیا جاتا ہے۔ ایک دن میمون بازار گیا تو ایک توتا دیکھا جس کو اس نے

ہزار بن دے کر خرید لیا۔ توتے کی خاص بات یہ تھی کہ وہ ماضی اور مستقبل کی باتیں زمانہ حال میں بتا سکتا تھا۔ توتے کی عقل، دانش اور بصیرت کی وجہ سے میمون اسے بہت عزیز رکھتا تھا۔ توتے کی ڈسراہٹ کے لیے اس نے ایک مینا خرید کر توتے کے ساتھ رکھ دی تھی۔ ایک دن میمون نے ''خجستہ'' سے کہا کہ وہ سفر پر جا رہا ہے اور اس کے پیچھے وہ جو بھی کام کرے توتے اور مینا سے مشورے کے بعد کرے۔ میمون چلا گیا تو خجستہ اس کے فراق میں بے چین ہو گئی۔ اس عرصے میں توتا اسے کہانیاں سنا کر دلاسا دیتا رہا۔ اتفاق سے ایک دن خجستہ سیر کے لیے کوٹھے پر گئی اور وہاں ایک شہزادہ اسے دیکھ کر عاشق ہو گیا اور ایک 'مکارہ عورت' کو اس کے پاس بھیجا۔ خجستہ اس کے جھانسے میں آ گئی اور رات کو اس کے پاس آنے پر آمادہ ہو گئی۔ سج بن کر جب تیار ہوئی تو مشورے کے لیے مینا کے پاس آئی۔ مینا نے اسے منع کیا تو اس نے غصہ میں آ کر اس کی گردن مروڑ دی۔ پھر وہ توتے کے پاس گئی تو تا مینا کا انجام دیکھ چکا تھا اس نے اس کی ہاں میں ہاں ملائی اور کہا کہ اگر تیرے وہاں جانے کی بات شوہر کو معلوم بھی ہو گئی تو وہ اسے اسی طرح اس کے شوہر سے ملا دے گا جس طرح فرخ بیگ سوداگر سے اس کی جورو کو دوبارہ ملا دیا تھا۔ خجستہ نے پوچھا کہ وہ کیا بات تھی۔ یہ سوال سن کر توتے نے سارا قصہ اسے کہہ سنایا۔ اسی قصے میں صبح ہو گئی اور اس کا جانا موقوف رہا۔ اسی طرح وہ ہر رات سج بن کر توتے کے پاس آتی اور توتا اس کے پوچھنے پر خجستہ کو وہ کہانی سناتا جس کا ذکر اس کی زبان پر آیا تھا لیکن جب کہانی ختم ہوتی تو صبح ہو جاتی اور اس کا جانا ٹل جاتا۔ توتا اسی طرح ہر رات اسے ایک نیا قصہ سناتا رہا اور ۳۵ ویں رات کہانی ختم ہوئی تو میمون واپس آ گیا۔ مینا کا پنجرہ خالی دیکھ کر اس نے پوچھا کہ مینا کہاں گئی۔ ابھی خجستہ کچھ کہنے بھی نہ پائی تھی کہ توتے نے کہا۔ ''پیرومرشد! آپ ادھر تشریف لائیں اور مینا اور خجستہ کا حال مجھ سے پوچھیں۔ مینا کو آپ کی بیگم صاحبہ نے گردن مروڑ کر اپنے یار کے واسطے مار ڈالا اور مجھے بھی مارا چاہتی تھیں سو میں نے آپ کے قدم دیکھے تھے''۔ اس بات کو سنتے ہی میمون تاب نہ لا سکا اور ایک ہی وار میں خجستہ کا کام تمام کر دیا۔ اسی کے ساتھ ''توتا کہانی'' ختم ہو جاتی ہے۔

یہ کہانی اور اس کی تکنیک حیدری کا کارنامہ نہیں ہے لیکن اس کہانی کے رنگ و مزاج کو اردو نثر میں اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ کہانی حیدری کی تصنیف بن گئی ہے۔ حیدری نے کہانی کے بیان میں دلچسپی کے ساتھ فن کی سطح پر، وحدتِ اثر کو برقرار رکھا ہے اور فن قصہ گوئی میں یہی اس کی انفرادیت ہے۔ ایک اور خاص بات یہ ہے کہ ''توتا کہانی'' میں اخلاقی اور اس معاشرے کے تہذیبی پہلو اس طرح نمایاں ہیں کہ اس معاشرے کی سوچ اور اندازِ فکر کی ایک اجلی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ توتا کہانی ایک لحاظ سے علامتی کہانی بھی ہے جس میں نیکی اور بدی کی آویزش کو ایک وسیع استعارے کی مدد سے بیان کیا گیا ہے۔ انسان کی بدی کا پہلو بار بار نیکی سے رجوع کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے اور بدی ٹلتی رہتی ہے اور آخر میں نیکی کامیاب ہوتی ہے۔ سنسکرت میں توتا کہانی کے مرکزی کردار آخر میں ایک دوسرے سے مفاہمت کر لیتے ہیں اور امن و آشتی سے رہنے سہنے لگتے ہیں۔ یہاں درگذر کو بدل کر نیکی کی فتح اور بدی کی شکست دکھائی گئی ہے...... ہر محبت جنسی محبت ہے اور ہر کردار دوسرے کو پہلی نظر میں ہی اپنا ہم راز اور محبت کا امانت دار بنا لیتا ہے'' [۵۳]

تخیل کی پرواز کی اس کہانی میں بھی فروانی ہے اس پر ہر ناممکن بات ممکن ہو جاتی ہے۔ ان باتوں کو اس طرح بیان اور نمایاں کیا جاتا ہے کہ پڑھنے والے کی توجہ اس کے ناممکن ہونے کے طرف نہیں جاتی۔ پہلے قصے میں توتا، جسے بلی کھا گئی تھی، دوبارہ سامنے آتا ہے تو مالک کے پوچھنے پر بتاتا ہے کہ تم نے چونکہ اپنی بے گناہ بلی بی کو نکال دیا تھا تو

حق سبحانہ تعالیٰ نے مردے کو زندہ کر دیا۔ عقیدے کے مطابق اللہ قادرِ مطلق ہے اور اس پر ہر شخص پورا ایمان رکھتا ہے۔ وہ ناممکن کو ممکن بھی بنا سکتا ہے۔ دوسری کہانی میں بادشاہ کی روح، جس کی عمر چند دنوں میں پوری ہونے والی تھی، عورت کا روپ دھار کر اس کے جسم سے باہر جا کھڑی ہوتی ہے اور پاسبان کی ہمت و وفاداری پر حق تعالیٰ کے حکم سے پھر ساٹھ سال کے لیے اس کے جسم میں واپس آ جاتی ہے۔ روحوں کا جسم سے نکلنا اور پھر داخل ہونا ہندو معاشرے کا وہ عقیدہ تھا جس پر سارا معاشرہ یقین رکھتا تھا اس لیے جب اسی قسم کے واقعات قصے میں آتے ہیں تو پڑھنے والا ان کو ناممکن نہیں سمجھتا۔ ''مثنوی کدم راؤ پدم راؤ'' [۵۴] میں بھی یہی صورت بار بار سامنے آتی ہے اور ساری کہانی انتقالِ روح کے اردگرد گھومتی ہے۔ ''توتا کہانی'' کے پانچویں قصے میں لکڑی کی بنائی ہوئی پتلی میں زاہد کی دعا سے جان پڑ جاتی ہے۔ اسی کہانی میں ایک درخت (شجرۃ الحکم) سے ایک ایسی آواز نکلتی ہے کہ جھوٹ سچ معلوم ہو جاتا ہے۔ صدیوں سے یہ معاشرہ ان باتوں پر یقین رکھتا چلا آتا ہے، اور آج بھی ایک بڑی اکثریت، جس میں ہندو مسلمان دونوں شریک ہیں، ان باتوں پر یقین رکھتی ہے۔

عورت کا درجہ، جیسا کہ توتا کہانی سے بھی سامنے آتا ہے، ہندوستانی معاشرے میں بہت کم ہے۔ عورت کو ناسمجھ اور کم عقل سمجھا جاتا ہے۔ وہ جنسی آسودگی کا آلۂ کار ہے۔ عورت ذات پات کے بندھنوں میں جکڑی ہوئی گھر کی چاردیواری میں محصور ہے۔ بیوہ ہو جائے تو دوسری شادی نہیں کر سکتی۔ خاوند مرے تو اس کے ساتھ ہی جل جانا (ستی) سورگ کا کھلا راستہ ہے۔

حیدری نے اس قدیم کہانی کو اردو کا روپ دیتے ہوئے اپنے دور کے رنگ میں اس سلیقے سے رنگا ہے کہ یہ کہانی انیسویں صدی کے معاشرے کے مزاج سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے لیکن اس کی اصل اہمیت اس کا اسلوبِ بیان ہے اور اسی میں اس کے زندہ رہنے کا راز مضمر ہے۔

یہی صورت حیدری کی دوسری تالیف ''آرائشِ محفل'' میں ملتی ہے۔ ''آرائشِ محفل'' سادہ اسلوب بیان کا ویسا ہی ایک نمونہ ہے جیسا ''فسانۂ عجائب'' رنگین اور مسجع و مقفیٰ اسلوب کا نمونہ ہے۔ یہاں وہ اسلوب جو ''توتا کہانی'' میں ابھرتا ہے ارتقائی مراحل طے کر کے اپنی ایک الگ صورت بنا لیتا ہے۔ قصے کی دلچسپی ''آرائشِ محفل'' کی وہ خصوصیت ہے جو سادہ اسلوب سے مل کر اسے میر امن کی ''باغ و بہار'' کی طرح سدا زندہ رہنے والی کتاب بنا دیتی ہے۔

''آرائشِ محفل'' فارسی قصہ حاتم طائی سے ماخوذ ہے لیکن حیدری نے موقع و ضرورت کے مطابق، طول دے کر اس میں ایسے اضافے کیے ہیں تاکہ قصہ سننے یا پڑھنے والے کو اچھا لگے۔ ''آرائشِ محفل'' مزاج کے لحاظ سے ''داستان'' ہے لیکن حجم اور تکنیک کے لحاظ سے اس کا ڈھنگ میر امن کی ''باغ و بہار'' کی طرح ''ناول'' کا سا ہو گیا ہے۔ تکنیک میں تہ داری ہے۔ قصے میں سے قصہ نکلتا ہے اور دلچسپی ہر سطر میں برقرار رہتی ہے۔ آج کے پڑھنے والے کو اس کے محیر العقول واقعات پر یقین نہ آئے لیکن کہانی کی جاذبیت اور بیان کی گھلاوٹ سے اس میں وہ فنی اثر پیدا ہو گیا ہے کہ پڑھنے والا قصہ کہنے والے کے تخیل کے ساتھ پرواز کرنے لگتا ہے اور قصے کی دلچسپی میں محو ہو کر ناممکن باتوں کو قبول کر لیتا ہے۔ یہی داستان گوئی کا فن ہے۔ تکنیک یہ رکھی گئی ہے کہ پہلے قصے کو بنیاد فراہم کی جاتی ہے۔ شاد یمن کے ہاں حاتم پیدا ہوتا ہے۔ پیدائش کے وقت ہی سے اس کے مزاج کی خصوصیات کو نمایاں کیا جاتا ہے۔ خود بادشاہ

حاتم کی پیدائش پر اعلان کرتا ہے کہ آج کی تاریخ میں جو لڑکا پیدا ہوگا وہ آج ہی کی تاریخ سے بادشاہ کا نوکر ہوگا اور اس کی پرورش بھی یہیں ہوگی۔ اس روز ملک یمن میں چھ ہزار لڑکے پیدا ہوئے تھے۔ بادشاہ نے چھ ہزار دائیاں رکھ کر ان کی پرورش کا انتظام کیا۔ سیانوں نے زائچہ دیکھ کر بتایا کہ یہ حاتم زماں ہوگا۔ تنہا دودھ نہ پیے گا۔ پہلے ساتھیوں کو پلوائے گا پھر آپ پیے گا۔ چودہ برس کا ہوا تو باپ کے زر و جواہر کو راہِ خدا میں صرف کرنے لگا۔ حسین ایسا کہ جو دیکھے عاشق ہو جائے۔ بہادری و مردانگی میں یکتا اور خلق و مروت میں بے نظیر۔ غیر معمولی عاقل و دانش مند۔

اس کے بعد پہلا قصہ آتا ہے جس میں برزخ سوداگر کی بیٹی حسن بانو کو متعارف کرا کے کہانی کو دلچسپی سے آگے بڑھانے کے لیے بنیادیں فراہم کی جاتی ہیں۔ حسن بانو جوان ہو کر ایک دن اپنی دائی سے کہتی ہے کہ اس قدر دولت اس کے پاس ہے، وہ تن تنہا اس کا کیا کرے گی۔ بہتر یہ ہے کہ وہ اسے خدا کی راہ میں لٹا دے اور خود کو آلائشِ دنیا سے پاک رکھے اور شادی بیاہ کے بکھیڑے میں نہ پڑے۔ پھر دائی سے پوچھتی ہے کہ شادی بیاہ سے کیسے چھٹکارا حاصل کروں۔ دائی نے بلائیں لے کر کہا کہ ”میں سات سوال دیتی ہوں۔ انھیں اشتہار نامہ کے طور پر لکھوا کر اپنے دروازے پر لگا دے کہ جو کوئی میرے ساتوں سوال پورے کرے گا وہ اسے قبول کرے گی۔ یہ سوال ایسے تھے کہ کوئی سات تو کیا ایک بھی پورا نہیں کر سکتا تھا۔ اس کے بعد ولی کی صورت میں شیطان فقیر کا قصہ آتا ہے جو بظاہر ذیلی نظر آتا ہے مگر قصے کو آگے بڑھانے اور اس میں تہ داری پیدا کرنے کے لیے بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ شہر بانو بادشاہ کے پیر و مرشد کا کچا چٹھا کھولتی ہے تو بادشاہ ناراض ہو کر اسے شہر بدر کر دیتا ہے اور وہاں، خدا کے حکم سے، خزانہ ملنے پر پہلے سے بھی زیادہ دولت مند ہو جاتی ہے اور بادشاہ کے نام پر ایک نیا شہر ”شاہ آباد“ بساتی ہے۔ اس کے بعد حسن بانو کی تدبیر سے پیر و مرشد کی شیطنت بادشاہ پر ظاہر کرتی ہے اور ڈکیتی ڈالتے ہوئے اسے رنگے ہاتھوں پکڑوا دیتی ہے۔ خدمتِ خلق کے باعث حسن بانو کی سخاوت و مروت کی شہرت دور دراز تک پھیل جاتی ہے اور خارزم کے شہزادے منیر شاہ تک پہنچتی ہے۔ شہزادہ ایک مصور کو اس کی تصویر بنانے کے لیے وہاں بھیجتا ہے۔ مصور ترکیب سے اس کی تصویر بنا کر شہزادہ منیر شامی کو پیش کر دیتا ہے جسے دیکھ کر وہ غش کھا جاتا ہے اور فقیروں کا سا حال بنا کر شاہ آباد کی طرف چل پڑتا ہے۔ یہاں آتا ہے تو دوسرے مسافروں کی طرح اس کی خاطر داری ہوتی ہے مگر وہ کچھ نہیں کھاتا۔ یہ خبر جب حسن بانو کو پہنچتی ہے تو وہ اسے بلواتی اور وجہ دریافت کرتی ہے۔ منیر شامی بتاتا ہے کہ وہ شاہزادہ ہے اور اس کی دیوانگی کی وجہ یہ ہے کہ وہ اس کی تصویر دیکھ کر دیوانہ ہو گیا ہے اور آرزوئے وصل رکھتا ہے۔ حسن بانو اسے بتاتی ہے کہ جو شخص اس کے ساتوں سوالوں کا جواب دے گا، وہ اسے قبول کرے گی۔ پھر وہ ساتوں سوال اسے بتاتی ہے۔ وہ دیوانہ وار ہو کر تصویر کے ساتھ جنگل کی راہ لیتا ہے اور چلتے چلتے ملکِ یمن کے قریب ایک جنگل میں جا پہنچتا ہے اور ایک درخت کے نیچے بیٹھ کر آہ وزاری کرنے لگتا ہے۔ اتفاق سے حاتم بھی اسی روز شکار کے لیے وہاں آتا ہے اور آہ وزاری سن کر منیر شامی کے پاس پہنچ کر اس کا حال دریافت کرتا ہے۔ منیر شامی کہتا ہے کہ دنیا میں کوئی ایسا نہیں ہے جو اس کا دردِ دل سن کر اس کا علاج کرے۔ حاتم کہتا ہے، جس سے اس کے کردار کا تعارف ہوتا ہے کہ ”تو خاطر جمع رکھ اور مجھ سے کہہ کیوں کہ میں نے خدا کی راہ میں کمر باندھی ہے۔ تیرے بھی کام کرنے میں قصور تا مقدور نہ کروں گا۔ اگر دولت دنیا درکار ہے تو ابھی لے۔ کسی دشمن نے ستایا ہے تو اسے میرے سامنے کر دے...... اگر معشوق کے ملنے کی آرزو ہے تو وہ بے سعی نہیں مل سکتا، اس کی تدبیر کروں گا“۔ یہ سن کر شہزادے نے تصویر نکالی، حاتم کو دکھائی۔ حاتم یمن لا کر اسے مہمان رکھتا ہے اور کہتا

ہے کہ وہ اپنی بات کو نبھائے گا اور تجھے تیری محبوبہ سے ملوائے گا''، اور پھر اپنے ارکانِ دولت کو مسافروں اور مفلسوں کی دیکھ بھال کی ہدایت کر کے منیر شامی کے ساتھ شاہ آباد پہنچتا ہے۔ حسن بانو کو اطلاع دی جاتی ہے کہ حاتم نام کا ایک شخص تمھارے سوالوں کا جواب دینے پر مستعد ہے۔ منیر شامی بھی ساتھ ہے۔ حسن بانو دونوں کو بلواتی ہے اور پردے کی اوٹ میں ساتوں سوال حاتم کے سامنے رکھتی ہے۔ حاتم کہتا ہے کہ اگر وہ یہ قول مجھے دے کہ اگر وہ ان سوالوں کو پورا کرے تو تمھیں جسے چاہوں بخش دوں۔ حسن بانو اس بات کو مان لیتی ہے اور پہلا سوال دیتی ہے کہ ''ایک بار دیکھا اور دوسری دفعہ کی ہوس ہے۔ حاتم نے سوال سنا اور منیر شامی کو حسن بانو کی خاطر داری میں رکھ کر وہاں سے روانہ ہو گیا۔

یہاں تک لا کر آرایش محفل کا مصنف قصے کو پیروں پر کھڑا کر دیتا ہے۔ اس کے بعد حاتم برسوں بعد پہلے سوال کا جواب دریافت کر کے واپس آتا ہے اور حسن بانو کو بتا کر، دوسرا سوال لے کر، پھر روانہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح ہر سوال کے پیچھے جو مہم جوئی کرنی پڑتی ہے اسے بیان کر کے مصنف قصے کے اندر رنگا رنگی پیدا کرتا ہے۔ یہاں طلسم آتے ہیں، جادوگر ملتے ہیں۔ دیو پری اپنا جلوہ دکھاتے ہیں۔ مختلف بادشاہ سامنے آتے ہیں۔ قسم قسم کے جانور نظر آتے ہیں بڑی وخطرناک مہمات سر کی جاتی ہیں جن سے قصے کی دلچسپی برقرار رہتی ہے اور پڑھنے والا واقعات کے اس تنوع سے شادکام ہوتا ہے۔ مہمات کے ساتھ کئی ذیلی قصے بھی سامنے آتے ہیں۔ کہیں ''توتا کہانی'' کی طرح ذیلی قصہ بیان میں آتا ہے کہیں کوئی حسن بانو کی طرح کے سوال پوچھتا ہے جن کی گتھی سلجھا کر حاتم پھر اپنے مقصد پر لگ جاتا ہے۔ اس طرح ساتوں سوالوں کے جواب حاصل کر کے دس برس، سات مہینے اور نوروز میں حاتم اپنی ہفت سیر ختم کر کے کامیاب و کامران حسن بانو سے آملتا ہے۔ منیر شامی سے حسن بانو کا عقد کراتا ہے اور شاہ آباد سے اپنے ملک یمن کو لوٹ جاتا ہے۔ ان واقعات میں سچائی کا اثر پیدا کرنے کے لیے ایک طرف تو حیدری ان مہمات کی مدت بتاتا ہے اور پھر ساتھ ہی قصے کو ان الفاظ میں تمام کرتا ہے کہ: ''منیر شامی اپنے مطلب کو پہنچا۔ آخر نہ یہ رہا نہ وہ رہا۔ ایک کہانی کہنے سننے کو رہ گئی''۔ اس سے قصے کا فنی اثر گہرا ہو جاتا ہے۔

اس کہانی کا مرکزی کردار حاتم طائی ہے۔ وہ عمل کرتا ہے اور اسی کے عمل سے پیچ در پیچ کہانی آگے بڑھتی ہے۔ باقی چھوٹے بڑے کردار زیادہ تر بے عمل رہتے ہیں حتیٰ کہ منیر شامی جس کی وجہ سے حاتم یہ سب پاپڑ بیلتا ہے، ایک بے عمل ومجہول شہزادہ ہے۔ تیسرے سوال کے ذیل میں جو ایک اور عاشق زار سامنے آتا ہے وہ بھی بے عمل ہے اور خود حاتم سے کہتا ہے کہ ''اتنی طاقت نہیں کہ کہیں جا کر اس کی تلاش کروں۔ جب حاتم مشکلات سر کر کے اس کی محبوبہ الگن پری تک پہنچتا ہے تو وہ بے عملی کا طعنہ دے کر کہتی ہے کہ ''وہ میرے لائق نہیں۔ عشق بھی اس کا خام ہے۔ کیوں کہ سات برس گذر گئے کہ وہ اپنی جان کے ڈر سے وہیں رہا اور کوہِ القاپر قدم بھی اس نے نہ رکھا''۔ بے عملی اس تہذیب کے رگ وپے میں سمائی ہوئی ہے اور یہی رنگ واثر اس معاشرے کے فرد پر غالب ہے۔ اسی طرح وہ نوجوان سوداگر جو حارث سوداگر کی بیٹی پر عاشق ہے اور جو شاہ مہرہ لانے پر شادی کا وعدہ کرتی ہے، حاتم پری زادوں کے بادشاہ سے اسے حاصل کر کے حارث سوداگر کی بیٹی کو دیتا ہے اور پھر اسے اس نوجوان سوداگر بچے سے بیاہ دیتا ہے۔ حاتم ہی عمل کرتا ہے اور وہی کامیاب ہوتا ہے۔ کامیابی کے بعد حاتم جو کچھ کرتا ہے وہ اس کی سخاوت ہے۔

حاتم مہم جو، دوسروں کی مدد کرنے والا، ہر اعتبار سے نہایت مخلص اور سچا مثالی انسان ہے۔ اسی مثالی پن کی وجہ سے اس کا کردار مبالغہ آمیز سا معلوم ہونے لگتا ہے۔ وہ کسی پر ظلم ہوتے نہیں دیکھ سکتا۔ جنگل میں بھیڑیا ایک بچے کو

دودھ پلانے والی ہرنی کو دبوچ کر کھانے ہی والا ہوتا ہے تو وہ اسے روکتا ہے اور جب حاتم بھیڑیے سے پوچھتا ہے کہ اس کے بدلے میں وہ کیا چاہتا ہے تو بھیڑیا کہتا ہے کہ اس کی خوراک گوشت ہے اور حاتم سے بغیر ہڈی کے سرین کے گوشت کے لیے کہتا ہے تو وہ اپنے چوتڑ سے ایک لوتھڑا کاٹ کر اس کے آگے ڈال دیتا ہے۔ ایک دفعہ اسی داستان میں وہ اپنا گال کاٹ کر دے دیتا ہے اور ایک دفعہ بھیڑیے کے منھ میں اپنی رگ کاٹ کر تازہ لہو ٹپکاتا ہے۔ مقصد کی لگن اس کے کردار کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ ریچھ کی بیٹی سے جو آدم زاد تھی، حاتم کی شادی ہوتی ہے اور وہ اس سے مزہ اٹھاتا ہے تو ایک دن عین اختلاط میں وہ اس سے رخصت کا طالب ہوتا ہے تا کہ اپنے مقصد تک پہنچ سکے۔ ریچھ کی بیٹی اپنے باپ سے سفارش کرتی ہے اور کہتی ہے کہ حاتم راست گو ہے۔ اپنے وعدے پر مقرر آئے گا اور اسے اجازت مل جاتی ہے۔ دوسروں کے لیے جان جوکھوں میں ڈالنے کے باعث اس کی شہرت دور دور تک پہنچ گئی ہے۔ پہلے سوال کی کہانی میں جب ایک شخص سے اس کی ملاقات ہوتی ہے تو وہ اس کی مہم کی داستان سن کر حاتم سے کہتا ہے تو تو ''حاتم بن طے ہے کیوں کہ سوائے اس کے اب اس زمانے میں کون ہے جو ایسا کام کرے اور غیر کے واسطے آپ آفت میں پڑے''، چرند پرند اس کے نام سے واقف ہیں۔ حاتم کا رویہ یہ ہے کہ وہ دشمن کے ساتھ بھی نیکی کا سلوک کرتا ہے۔ چوروں کی تلاش میں نکلتا ہے تو انھیں مالامال کر دیتا ہے اور ان سے قسم کھلوا کر وعدہ لیتا ہے کہ اب کبھی چوری نہ کریں گے۔ عہد پورا کرنا اس کی فطرت میں داخل ہے۔ ایک جگہ مصنف نے اس کی صورت شکل کو بھی لفظوں میں بیان کیا ہے: ''نوجوان مثل گل خنداں اور حسن میں مانندِ ماہ تاباں، ژولیدہ مو، نہایت خوب رو'' حاتم کا مقصدِ حیات یہ ہے جس کا اظہار وہ کئی جگہ کرتا ہے:

''اے عزیز! میں سر ہتھیلی پر دھرے پھرتا ہوں کہ خدا کی راہ میں کسی کے کام آوے اور جس کو درکار ہو سو لے''

''اگر تیرے ہاتھ سے کسی کا کام اور مطلب بر آوے تو باغِ جہاں سے بھی بھلائی کا پھل پاوے''

چوتھی سیر کے بوڑھے نے حاتم کی خدمتِ خلق کی تعریف کرتے ہوئے کہا۔ ''اے جوان، مردیمن کے رہنے والے تو دنیا میں بڑے نیک ناموں میں مشہور ہوگا کیوں کہ کوئی ایسا شخص نظر نہیں آتا جو اوروں کے واسطے اپنے اوپر اس قدر دکھ لے یا رنج سہے''۔

ساتویں سوال میں بادشاہ کہتا ہے:

''اے جوان آفریں تیری ہمت پر اور رحمت تیرے ماں باپ پر کہ تو نے غیروں کے واسطے اپنے تئیں رنج و مصیبت میں ڈالا۔ یہاں تک کہ اپنا مرنا گوارا کیا۔ اس لیے کہ اُدھر کا گیا ہوا، پھر ادھر نہیں آتا''۔

اور جب بادشاہ حارث شاہ نے اس کا نام و نشان پوچھا اور اس نے بتایا کہ یمن اس کا وطن ہے اور حاتم بن طے نام ہے تو بادشاہ بغل گیر ہوا اور اپنے برابر بٹھا کر کہنے لگا 'نشان بادشاہت کا تیری پیشانی سے ظاہر ہے اور نیک نامی مشہور ہے بلکہ اور زیادہ ہوگی یہاں تک کہ نام تیرا ضرب المثل ہو جائے گا اور جو کوئی ایسا پیدا ہوگا تو تیرا ثانی کہلائے گا''

عمل کا پیکر حاتم ہی اس داستان کا مرکزی کردار ہے اور دوسرے سب کردار اس کے سامنے چھوٹے ہی رہتے ہیں۔ اپنی پُر خطر مہمات سے وہی اس قصے میں نئے نئے رنگ بھرتا ہے اور کہانی کو بناتا اور بڑھاتا ہے۔ وہ غیر معمولی قوت ارادی کا مالک ہے۔ مجسّم عمل ہے۔ مقصد کی لگن اس کی پہچان ہے۔ وہ صاف و راست گو انسان ہے اور اسی

لیے پیر مرد، خواجہ خضر اور چرند پرند وغیرہ وقت پڑنے پر سب اس کی مدد کو آتے ہیں اور وہ بڑے سے بڑے خطرے سے صحیح وسالم نکل آتا ہے۔ اور ان سب کی مدد کی وجہ ہی سے مہرہ، عصا، ہفت رنگی پرندوں کے سفید و سرخ پر اس کے وہ کام آتے ہیں کہ ایک فوج بھی یہ کام نہیں کر سکتی تھی۔ حاتم نیکی، اخلاقی اقدار کا نمائندہ ہے۔ ملکہ زرین پوش پر وہ عاشق ہو جاتا ہے تو اختلاط سے باز رہتا ہے، جس پر ملکہ کو حیرت ہوتی ہے اور وہ پھر اسے اپنے والد کے پاس ملکِ یمن بھیج کر مہم جوئی میں مصروف ہو جاتا ہے۔

حاتم مذہب کے اعتبار سے آتش پرست (گبر) ہے۔ ایک جگہ یہ جملہ آتا ہے کہ ''حاتم اگر چہ قوم گبر سے تھا، پر خدا کو ایک جانتا تھا۔ دن رات اسی کے ذکر میں مشغول رہتا تھا'' اس میں ہم دردی، غم گساری، دوسروں کی مدد کرنے کا جذبہ اتنا گہرا تھا کہ اس کی ذات کوہ ہمالہ کی بلندیوں کو چھونے لگتی ہے۔ کہیں کہیں، اس کی ذات تضاد کا شکار بھی ہو جاتی ہے مثلاً ایک طرف تو حاتم ہرنی کو بھیڑیے کے منھ سے بچانے کے لیے اپنے سرین کا لوتھڑا کاٹ کر بھیڑیے کی بھوک بجھاتا ہے اور کسی کو مارنا مذموم جانتا ہے لیکن ایک جگہ وہ کالے بڑے سانپ کو مار کر انگنائی میں گاڑ دیتا ہے۔ کئی مقام پر وہ خود شکار کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ایک مقام پر چھٹے سوال کی کہانی میں وہ تیر وکمان لے کر ایک بارہ سنگھا شکار کرتا ہے اور اس کا گوشت صاف کر کے اچھے گوشت کے تکے بناتا ہے اور لون مرچ لگا کر سیخوں پر چڑھا دیتا ہے اور چقماق سے آگ جھاڑ کر لکڑیاں جلاتا ہے اور بھون بھان کر کھا جاتا ہے۔ لیکن قصہ پڑھتے ہوئے موقع و محل کے مطابق یہ تضاد بھی ناگوار نہیں گزرتا۔ کہانی سے گہری دلچسپی، واقعات کی رنگا نگی اور بیان کی گرفت قاری کو اپنی مٹھی میں رکھتے ہیں اور یہی ''آرایشِ محفل'' کی کامیابی کا راز ہے۔

میر امن کی ''باغ و بہار'' دلچسپ قصے کے ساتھ ہند مسلم کلچر کی ترجمان بھی ہے۔ زندگی کے یہ تہذیبی پہلو ''آرایش محفل'' میں ''باغ و بہار'' کی طرح بیان میں نہیں آتے جب کہ میر امن ایسا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ ایسے موقع پر حیدری یہ کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں کہ ''اسی وقت بیاہ کا سرانجام تیار کیا اور ملکہ کو دھوم دھام سے اس جوان کے ساتھ موافق اپنی رسموں کے بیاہ دیا'' اور بات کو یہیں ختم کر دیتے ہیں لیکن تہذیب کی ہلکی سی جھلک ساری کتاب میں ضرور جھلکتی ہے مثلاً پہلے قصے میں حسن بانو بادشاہ کے پیر و مرشد کی دعوت کرتی ہے تو دستر خوان بچھانے، برتن سجانے، کھانے چننے، سلپچی آفتابے اور نوکر چاکر خوجے کی تفصیل دی جاتی ہے۔ اسی طرح چھٹے سوال کے ذیل میں بھی دعوت کا بیان آتا ہے لیکن یہاں وہ رونق نہیں ہے جو ''باغ و بہار'' میں رنگ بکھیرتی ہے۔ منیر شامی اور حسن بانو کی شادی کا بیان وہ واحد، اکلوتا بیان ہے جو قدرے تفصیل سے آیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ شادی حاتم کی برسوں کی محنت شاقہ کا پھل تھی اور ساری کہانی بھی اسی شادی کی وجہ سے وجود میں آئی تھی۔ لیکن اس بیان کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ حیدری کے قلم کی روشنائی سوکھ گئی ہے اور ان کے دل کی گرمی لفظوں میں شامل نہیں ہے مثلاً نکاح و رخصتی کا بیان پڑھیے:

> ''اتنے میں قاضی آیا۔ عقد اس نے پڑھایا۔ مبارک سلامت ہوئی شربت اور ہار پان بٹنے لگے۔ دولہا کو محل کی ڈیوڑھی پر لے گئے۔ وہاں سے کئی بوڑھی بڑی بیگمیں دلہن کی انا سمیت آئیں۔ نوشہ کو بسم اللہ کر کے لے گئیں۔ دلہن کے پاس مسند پر بٹھایا۔ وہ لباس عروسی پہنے، جواہر سے آراستہ، عطر میں ڈوبی، پھولوں میں بسی اینڈی ہو رہی تھی، شہزادہ گھونگھٹ میں اس

کی جھلک دیکھ کر بوباس سونگھ جوں تیوں ٹھہرا تھا۔ پر آرسی مصحف دیکھتے ہی غش ہو گیا۔ انا دہیں گھبرا کر دوڑی۔ گلاب پاش لا کر گلاب چھڑکنے لگی۔ بعد دیر کے ہوش میں آئے۔ دوگانہ شکر کا پڑھا۔ حاتم کی ہمت پر آفرین وتحسین کی..... بعد اس کے جو رسمیں باقی رہی تھیں چونپ سے ہنسی خوشی بجالایا۔ پھر دلہن کو گود میں لے کر چنڈول میں سوار کیا۔ بڑی دھوم دھام سے شادیانے بجواتا ہوا دولت خانے میں داخل ہوا۔ چار دن تک محل سے پاؤں باہر نہ رکھا'' (ص ۳۷۱)

اس بیان کو پڑھتے وقت تہذیبی پہلو کی کوئی صاف تصویر سامنے نہیں آتی۔ معلوم ہوتا ہے کہ حیدری رسموں کی گنتی گنوا رہے ہیں۔ یہ سب بیان بے روح ہیں۔ ان میں وہ رچاوٹ نہیں ہے جو ''باغ و بہار'' میں قدم قدم پر محسوس ہوتی ہے اور پڑھنے والے کے لیے لطف کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ حیدری کا بیان زندگی کی روح سے کٹا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ دوسرے تہذیبی بیان بھی جیسے شاہی ادب آداب اور مہمان نوازی کے طور طریقے وغیرہ کی بھی یہی صورت ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ حیدری نے ان رسموں کو کبھی اپنی آنکھ سے نہیں دیکھا تھا۔ اس کے برخلاف میر امن جو کچھ بیان کرتے ہیں وہ چشم دید ہے۔ حیدری کا سارا زور براہ راست کہانی پر ہے اور اس بیان میں وہ یقیناً بہت کامیاب ہیں۔

کہانی بیان کرتے ہوئے بیچ بیچ میں ایسے فقرے پڑھنے والے کے سامنے آتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ اس معاشرے کے عقائد کیا تھے۔ وہ کن باتوں پر دل سے یقین رکھتا تھا۔ ان عقائد کی عملی صورت سے خود کہانی بھی اپنے ارتقائی مراحل طے کرتی ہے۔ یہ معاشرہ، یہ تہذیب خدا پر کامل یقین رکھتی تھی۔ خدا کارساز ہے اور اسی سے نظام کائنات قائم ودائم ہے۔ اللہ ناممکن کو ممکن بنا سکتا ہے۔ وہ قادر مطلق ہے۔ حاتم ایک جگہ کہتا ہے: ''تو یہ کر۔ خدا واحد ہے۔ کوئی اس کا شریک نہیں اور نہ ہوگا۔ ہر ایک شے کو اس نے پیدا کیا ہے اور وہ کسی سے پیدا نہیں ہوا''۔ ''خدا وہ ہستی ہے جس کے نام پر جان دی جا سکتی ہے۔ اس کے حکم کو بجالانا انسان کے لیے سعادت ہے۔ حاتم ایک جگہ کہتا ہے: ''اے نادان بے وقوف! اگر تو خدا کی راہ مانگتا تو میں ابھی تیرے حوالے کر دیتا''۔ اللہ ہی رازق ہے وہی اپنے بندوں کو ہر جگہ رزق بہم پہنچاتا ہے اور اسی لیے مچھلی دریا سے نکل کر روٹیاں اور کباب اسے دیتی ہے۔ یہ معاشرہ شہیدوں کو زندہ جاوید مانتا تھا۔ حاتم ایک اور مقام پر بادشاہ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے: ''کیا تم اتنا نہیں جانتے کہ شہید ہمیشہ زندہ رہتے ہیں''۔

آرایش محفل پڑھتے ہوئے اس تہذیب میں عورت اور مرد کے درجے اور رشتے کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔ مرد اور عورت کے یہ رشتے چرند پرند کے نر و مادہ میں بھی انسانی رشتوں کی طرح سامنے آتے ہیں۔ ایک مقام پر مادہ اپنے نر سے پوچھتی ہے کہ ''اے نر تو نے کیوں کر جانا کہ یہ شخص اس کام کے واسطے آیا ہے''۔ نر جواب دیتا ہے: ''ہماری قوم میں جتنے نر ہیں تمام جہان کا احوال ابتدا سے انتہا تک جانتے ہیں اور مادہ سوائے بات چیت کے کچھ نہیں جانتی''۔ اس تہذیب میں مرد/نر کی حیثیت عورت/مادہ سے ادنیٰ تھی اور اسی لیے یہ بات عام تھی کہ ''نہیں سنا ہے تو نے کہ مردوں کو عورتوں کے سر کا چھتر کہتے ہیں''۔

''آرایش محفل'' میں ایسے نازک لمحوں پر ''مرد پیر'' نمودار ہوتے ہیں جب پڑھنے والا یہ سمجھتا ہے کہ اب حاتم کا زندہ بچنا محال ہے۔ ''مرد پیر'' اور ''خواجہ خضر'' ''باغ و بہار'' کے سبز پوش کی طرح، ایسے ہی لمحوں پر حاتم کی مدد کرتے ہیں اور وہ اس خطرناک صورت سے کامیاب و کامران نکل آتا ہے۔ یہ تہذیب اس قسم کی غیبی مدد پر پورا یقین

رکھتی تھی۔ ان عقائد، تصورات، ضعیف الاعتقادیوں، طلسمات، جادو ٹونوں اور ہندو رسوم و عقائد کے ملاپ سے ایک ایسا کلچر وجود میں آتا ہے جو اس تہذیب کی بُنت میں شامل ہے۔

''آرایش محفل'' کی کہانی ماخوذ ہے لیکن جس طرح جا بجا اضافے کر کے حیدری نے اسے سادہ و زندہ نثر میں بیان کیا ہے وہ ''باغ و بہار'' ہی کی طرح، اسے حیدری کی تصنیف بنا دیتی ہے اور ''باغ و بہار'' ہی کی طرح ''آرایش محفل'' بھی ایک ''کلاسیک'' کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ یہی نثر حیدری کی انفرادیت ہے۔

حیدری نے سادہ زبان اور یہ اسلوب نثر اس لیے اختیار کیا تھا کہ یہ فورٹ ولیم کالج کی نصابی ضرورت تھی یہی اس کتاب کی وجہ تالیف بھی تھی۔ اسی ضرورت کو میر امن نے ''باغ و بہار'' لکھ کر اور شیر علی افسوس نے ''خلاصۃ التواریخ'' سے مواد اخذ کر کے آزاد عبارت میں لکھ کر پورا کیا تھا۔ ان تینوں کتابوں کی نثریں بول چال کی عام زبان میں لکھی گئی ہیں لیکن حیدری کی نثر امن اور افسوس کی نثروں سے زیادہ سادہ اور آج کی نثر سے زیادہ قریب ہے۔ اس فرق کو واضح کرنے کے لیے، ہم ذیل میں میر امن کی ''باغ و بہار''، افسوس کی ''آرایش محفل'' اور حیدری کی ''توتا کہانی'' اور ''آرایش محفل'' سے مختصر سی عبارتیں درج کرتے ہیں تاکہ بول چال کی زبان کی سادہ نثروں کے یہ تینوں رنگ سامنے آسکیں:

میر امن:

> ''یہ سن کر تیکھی ہو، تیوری چڑھا کر خفگی سے بولی: چہ خوش آپ ہمارے عاشق ہیں۔ مینڈکی کو بھی زکام ہوا۔ اے بے وقوف! اپنے حوصلے سے زیادہ باتیں بنائیں۔ خیال خام ہے۔ چھوٹا منہ بڑی بات۔ بس چپ رہ''

شیر علی افسوس:

> ''اس ملک میں برسات کا موسم نہایت لطف دکھاتا ہے۔ آسمان پر رنگ برنگ کی گھٹا، چاروں طرف خوش آیند ہوا، زمین یک لخت سبزہ زار، ہر ایک پہاڑ مثل گلزار اور گلزار سراپا بہار۔ پھول طرح طرح کے چمنوں میں کھلے ہوئے۔ نہروں کی لب ریزی کے طور ہی جدا۔ سبزے کی نوخیزی کا عالم ہی علاحدہ''

حیدر بخش حیدری:

(توتا کہانی)

> ''توتا اپنے جی میں ڈر کر کہنے لگا کہ اگر میں بھی منع کرتا ہوں یا کچھ اور کہتا ہوں تو ابھی مینا کی طرح سے مارا جاتا ہوں۔ یہ سمجھ کر کہنے لگا کہ اے کدبانو! مینا ناقص عقل تھی اور اکثر یہ خلقت عورتوں کی بے وقوف ہوتی ہے۔ اس واسطے شعور مندوں کو لازم ہے کہ اپنا احوال ان سے نہ کہیں بلکہ اس ذات سے پرہیز کریں''

(آرایش محفل):

> ''سنتے ہی اس نے سر نیچا کر لیا۔ بعد ایک ساعت کے سر اٹھا کر کہا کہ اے عزیز! وہ کون تیرا دشمن تھا جس نے تجھے ایسی جگہ بھیجا۔ اول تو یہ ہے کہ اس کا نشان معلوم نہیں۔ دوسرے جو کوئی

وہاں گیا، سو گیا۔ پھر نہ پھرا۔ جو کوئی وہاں جانے کا قصد کرے اپنی جان سے ہاتھ دھووے۔ غسل میت جیتے جی بجا لاوے کیوں کہ اس کا رستہ، اول منزل سے کم نہیں اور سنتے ہیں حارس قطان، شہر قطان کے بادشاہ نے اس کی سرحد میں چوکی بٹھائی ہے کہ جو کوئی اس حمام کی خواہش کر کے آوے پہلے اسے میرے پاس لے آؤ معلوم نہیں اس کے بلانے کی وجہ اپنے روبہ رو کیا ہے؟ مار ڈالتا ہے یا اس کو چھوڑ دیتا ہے''

میر امن کے ہاں دلی کی بولی ٹھولی اور گلی کوچوں کی بامحاورہ زبان ادبی چاشنی اور تہذیب کے رنگوں کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ اس میں ایک طرف دلی کی تہذیب کی ترجمانی کی گئی ہے اور وہاں کے محاورات اور روزمرہ کو فطری انداز میں استعمال کیا ہے اور ساتھ ہی تہذیب و زبان کی رچاوٹ سے وہ لطفِ بیان پیدا کیا ہے جس نے میر امن کی ''باغ و بہار'' کو کلاسیک کا درجہ دے دیا ہے۔ اس میں عربی و فارسی کے وہی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو بول چال کی زبان میں جذب اور ایک جان ہو کر اردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ لہجے کی کھنک اس میں جان ڈال رہی ہے۔

شیر علی افسوس کی زبان بھی سادہ ہے لیکن افسوس نے نثر کی روایتی رنگینی کو برقرار رکھنے اور اس میں ادبی شان پیدا کرنے کے لیے نثر میں قافیہ کا استعمال اس طرح کیا ہے کہ پڑھتے ہوئے ہماری توجہ اس طرف نہیں جاتی۔ ساتھ ہی زبان سادہ ہے۔ یہاں، میر امن کی طرح، محاورات پر زور نہیں ہے لیکن سادگی میں رنگینی موجود ہے۔ اس لحاظ سے اس کا سادہ طرز اور لہجہ میر امن سے جدا ہے۔

حیدر بخش حیدری کے ہاں بھی محاورہ پر زور نہیں ہے۔ انھوں نے زیادہ تر دلی سے باہر کی عام بول چال کی زبان کو استعمال کیا ہے اسی لیے اس میں افسوس کی نثر کی طرح سادگی میں رنگینی پیدا کرنے کی کوشش کا احساس نہیں ہوتا۔ اس میں صرف اور صرف سادہ عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی سے حیدری کا اسلوب جنم لیتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ تینوں کے ہاں بول چال کی زبان ضرور استعمال ہوئی لیکن تینوں کے ہاں سادگی کا تصور جدا ہے۔ آج ان تینوں نثروں کو دیکھیے تو حیدری کی سادہ نثر جدید اردو نثر سے زیادہ قریب ہے۔ اس نثر کو حالی کی نثر سے ملائیے تو وہ حیدری کی نثر سے قریب ہے۔ تینوں کے ہاں اردو پن ہے لیکن حیدری کے ہاں اردو پن، آج کی زبان سے قریب تر ہونے کی وجہ سے، زیادہ محسوس ہوتا ہے اور ان کی نثر یہ صورت اختیار کر لیتی ہے:

توتا کہنے لگا:

''کسی شہر میں ایک درخت تھا اور اس کی ڈالیاں گنجان تھیں۔ اس پر ایک شکر خورے کے جوڑے نے اپنا گھونسلا بنا کر انڈے دیے تھے۔ اتفاقاً ایک فیلِ مست اس جگہ پہنچا اور اس درخت سے اپنی پیٹھ رگڑنے لگا۔ اس کے صدمے سے وہ درخت ہلا، بیضے گر پڑے۔ تب وہ شکر خورا ڈر کے مارے اپنی مادہ کو چھوڑ کر ایک اور درخت پر جا بیٹھا اور آہ و زاری کرنے لگا۔ مثل مشہور ہے کہ بلی کے آگے چوہے کا کیا بس چلے۔ لیکن اپنے جی میں کہتا تھا کہ اس دشمن زبردست سے بدلا کس طرح لیا چاہیے''

یہی سادہ اسلوب بیان اپنے ارتقائی عمل کے مزید مرحلے طے کر کے ''آرائش محفل'' میں جوان ہو جاتا ہے۔ سادگی اور پُر اثر ہو جاتی ہے اور وہ صورت اختیار کر لیتی ہے جس کے اقتباس ہم ان صفحات میں پہلے درج کر آئے ہیں۔

اس نثر میں سادگی کے ساتھ اردو پن نمایاں ہے اور یہ نثر آج کی نثر سے بہت قریب ہے حتیٰ کہ حیدری سراپا کھینچتے ہیں تو وہاں بھی ان کی زبان پر فارسی عربی کے الفاظ نہیں آتے بلکہ خالص اردو بولی اس میں اپنے مخصوص رنگ بھرتی ہے:

''جب سورج چھپا اور چاند نکلا، خجستہ: پتلی گردن، بھرے بازو، ابھرا جوبن، نرم پیٹ، قد قامت، گول سرین، چکنی رانیں، سنہری ساقیں، تیوری چڑھائے اشتیاق میں بھری ہوئی:

قد و قامت آفت کا ٹکڑا تمام　　قیامت کرے جس کو جھک کر سلام

توتے کے پاس رخصت لینے گئی اور کہنے لگی: اے توتے.......''

یہ نثر ساری کہانی میں پھیلی ہوئی ہے لیکن توتا کہانی کے ابتدائی حصے میں اردو جملے کی ساخت پر فارسی ترکیب نحوی کا اثر بھی نظر آتا ہے جیسے:

''اور نو سو قطار بار برداری کے اونٹوں کی'' بجائے ''بار برداری کے اونٹوں کی نو سو قطار''

''کشتیاں بعضوں کے آگے رکھیں'' بجائے ''بعضوں کے آگے کشتیاں رکھیں''

''واسطے تربیت کے ایک استاد دانا و کامل کو سونپا'' بجائے ''تربیت کے واسطے ایک دانا و کامل استاد کو سونپا''

لیکن جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی ہے اور نثر میں بہاؤ پیدا ہوتا ہے اردو جملے کی ساخت اس کی اپنی ترکیب نحوی کے مطابق ہو جاتی ہے، ساخت پر فارسی اثر غائب ہو جاتا ہے اور جملے کی یہ صورت بن جاتی ہے:

(الف) ''جو خاوند سے بے ادبی کرے گا اس کا یہی حال ہوگا''

(ب) ''مناسب یہی ہے کہ میرے گھر کے قریب جو گورستان ہے وہاں چلی جاؤں اور کھانا پینا سونا سب چھوڑ دوں، یہاں تک کہ مر جاؤں''

(ج) ''اسی گھڑی اس پتلی نے جان پڑی اور آدمیوں کی طرح سے باتیں کرنے لگی''

یہی وہ ساخت ہے جو ایک طرف ''توتا کہانی'' میں اور ساتھ ہی ''آرائشِ محفل'' میں ملتی ہے۔ یہی ساخت اور یہی اسلوب بیان جدید اردو نثر کا نشانِ راہ ہے اور یہی اردو نثر کی تاریخ میں حیدری کی انفرادیت ہے۔

(۳)

فورٹ ولیم کالج کی تالیفات میں جو زبان استعمال ہوئی ہے یہ وہ زبان، محاورہ، روزمرہ اور الفاظ ہیں جو اٹھارویں صدی کے آخر میں عام بول چال کی زبان میں شامل تھے اور ساتھ ہی زبان تبدیلی کے عمل سے گزر رہی تھی۔ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ تبدیلی کے عمل کے زیر اثر وہ الفاظ اور اس کے اصول بھی استعمال ہو رہے ہیں جو مستقبل قریب میں بدل جائیں گے اور وہ الفاظ و اصول بھی جو ان کی جگہ لیں گے۔ ''آرائشِ محفل'' میں وہ الفاظ زیادہ ہیں جو پرانے الفاظ کی جگہ لینے والے ہیں۔ پرانے اثرات کی درج ذیل صورتیں ''آرائشِ محفل'' اور ''توتا کہانی'' میں نظر آتی ہیں۔ یہ وہی زبان ہے جو میر کی شاعری میں بھی استعمال ہوئی ہے۔

(۱) فعل کی درج ذیل صورت حیدری کے ہاں بہت کم ہو گئی ہے لیکن موجود ضرور ہے۔ اس دور میں جمع بنانے کا ایک قاعدہ یہ بھی تھا کہ اگر فاعل جمع ہے تو فعل بھی جمع لاتے تھے جیسے، میر کے ہاں ؏ عاشقوں میں خط چھیاں چلوائیاں۔

حیدری کی نثر میں یہ صورت ملتی ہے:

(الف) "اس کو تھپکیاں اور لوریاں دے دے کر چکارتیاں تھیں"

(ب) "لونڈیاں باندیاں پاؤں پر گر پڑیاں"

(ج) "یہ سنتے ہی سب پریاں اس پر دوڑیاں"

(د) "وے سب کی سب آدمی کی بو پاتے ہی اس کے کھانے کو دوڑیاں"

(۲) "ضمیر" میں واحد غائب "وہ" کے بجائے جمع غائب "وے" کا استعمال تواتر سے ملتا ہے:

(الف) "وے رات دن اس کے بنانے میں لگے رہتے تھے"

(ب) "وے سوال کون سے ہیں، مجھ سے کہو"

(ج) "وہیں وے دونوں شخص نظر پڑے"

(۳) اٹھارویں صدی اور انیسویں صدی کے اوائل تک عربی فارسی اسما کے آخر میں "ی" لگا کر کبھی اسم فاعل اور کبھی اسم صفت بنانے کا کام لیتے تھے۔ یہ صورت گاہ گاہ حیدری کی نثر میں بھی ملتی ہے:

میں انتظاری میں ان کے نالاں و گریاں ہوں

(۴) اسی طرح ہووے۔ کراوے۔ لاوے۔ پہناوے۔ جاوے آوے۔ مارا جاوے گا۔ کا استعمال عام ہے مثلاً

(الف) "عمر تیری بڑھے، دولت دو چند ہووے"

(ب) "گالی دے یا ایذا پہنچاوے۔ اس کو اس حکمت سے اس شہر سے نکالوں گا کہ مارا جاوے اور آپ پر بدنامی نہ آوے"

(ج) "تو پھر آپ ہی باندھا جاوے گا اور مجھے بھی پٹواوے گا"

(۵) اسی طرح ہوجیو۔ چاہیو۔ جائیو وغیرہ کا استعمال جیسے:

"پھر جہاں چاہیو وہاں جائیو"

اٹھارویں صدی میں اور انیسویں صدی میں بھی ہائے مخلوط (ھ) کا استعمال عام تھا جو انیسویں صدی میں کم ہوتے ہوتے غائب ہو گیا۔ حیدری کے ہاں، میر امن اور افسوس کی طرح، یہ صورت اکثر نظر آتی ہے جیسے:

جھوٹھ (جھوٹ): "جلد شہزادے کے پاس جا تا کہ وعدہ تیرا جھوٹھ نہ ہو"

"اے جھوٹھ کیوں بکتا ہے"

"تو ناحق وعدہ شکن اور جھوٹھی اپنے دوست کے آگے ہووے گی"

سامھنے (سامنے). "وہ دونوں تیرے سامھنے آپس میں کھیلتے تھے"

تھر بتھر (تتر بتر): "کہ فوج مجھے ڈھونڈھتے ڈھانڈتے تھر بتھر ہو گئی"

اسی طرح اور کئی استعمالات ایسے ملتے ہیں جو انیسویں کے وسط تک کم و بیش غائب ہو جاتے ہیں مثلاً

ووں ہیں (وہیں) "اس بڑھیا نے ووں ہیں جا کر اس سے کہا:

ہیں (ہی) "بعد آدھی رات کے یہ آوازیں ہیں آتی ہے"

جونہیں (جوں ہی): "صدا فقیر کی جونہیں رائے رایان نے سنی وونہیں (وہیں) ایک چیل زر سے لدا ہوا اس کو دیا"

ان کے علاوہ "اپنے تئیں" کا استعمال عام ہے جیسے

اپنے تئیں: تب خجستہ نے اپنے تئیں نہایت لباس اور گہنے سے آراستہ کیا"

"نا انصافی ہے جو گیدڑ کے بچے مارو اور اپنے تئیں پالو"

تمہارے تئیں: "ان سوالوں کو پورا کروں تو تمہارے تئیں جسے چاہوں بخش دوں"

ان کے علاوہ چند دوسری صورتیں یہ بھی ملتی ہیں:

باعث سے: "نیک بختی کے باعث سے دائی کو بلا کر کہنے لگی"

"اپنے اعمالوں کے باعث سے مارا گیا"

ندھڑک (بے دھڑک): "دیکھا کہ حاتم ندھڑک چلا آتا ہے"

"تم ندھڑک آپ اپنے ملک میں بسو"

"اس کام کو کر بیٹھ ندھڑک"

ماری پڑے۔ مارا پڑے۔ "امیدوار اس بات کا ہوں کہ یہ بھی اسی کے ساتھ ماری پڑے"

مارے پڑے:

"ان ظالموں کے ہاتھ سے زخمی ہوئے اور کچھ مارے پڑے"

"دشمن اپنے ساتھیوں سمیت مارا پڑا

"چپکا چلا جا، نہیں تو رنج کھینچے گا بلکہ مارا پڑے گا"

ندان (بالآخر۔ آخرکار) "ندان یہ بات جی میں ٹھہرائی کہ بہتر یہی ہے اب نکل چلیے"

"ندان حاتم اس مال و اسباب کو اٹھوا کر کاروان سرائے میں لے آیا"

"ندان ایک شخص اٹھا اور حاتم کو لا کر مسند پر بٹھایا"

"ندان پانی نبڑ گیا"

طرح بہ طرح کے: "جڑاؤ سنگِ یشم کے باسنوں میں طرح بہ طرح کے اور قسم قسم کے کھانے نکال کر چنے

ہزاروں درخت سرسبز طرح بہ طرح کے میووں سے لدے"

نعرے مارتا تھا "ایک جوان کسی درخت کے تلے نعرے مارتا ہے"

ٹک (ذرا) "جب ٹک ایک اور ورے آئی"

"اگر معشوق اس گرفتار کے حال پر ٹک ایک رحم کھاوے"

"ٹک ایک ستا کر اس کے اوپر چڑھا"

کبھو (کبھی) "کسی جنگل میں جا کر کبھو ہنس دیتا، کسی پہاڑ سے سر ٹکرا کر کبھو رو دیتا"

تس پر: "بلکہ ہر ایک طرف فریاد کرتی ہوں، تس پر بھی کوئی میری آہ و زاری نہیں سنتا"

ہوا بہی (ہوا چلی) "اس کی برکت سے ایک ایسی ہوا بہی کہ ان پتھروں کو لے گئی'

موئے (مرے) "یہاں کی یہی رسم بد ہے کہ جیتی عورت کو موئے خصم کے ساتھ جلاتے ہیں"

"حیف ہے حرام موت موا"

چپتاناں: "انسان کی بے وفائی اور جفا کاری سنی تو نے تو پھر کس طرح تیری بات سے پچتاؤں"

کتنے ایک (کئی بہت سے) "اتنے میں پھر کتنے ایک پری زاد اسی طرح سے خوان جواہر کے لیے ہوئے"

اڑنتے (سبک و تیز رفتار) "قصہ مختصر دو گھوڑے چالاک اڑنتے چن کر مہر آور کے حوالے کیے"

تا: "اسی طرح سے میرے آنے تک ملا جائے تا یہ کوئی نہ کہے کہ حاتم اس شہر میں نہیں"

"تا" کا یہ استعمال شاہ حاتم کے دور ہی میں متروک سمجھا جانے لگا تھا۔ اس کا ذکر شاہ حاتم نے "دیوان زادہ" کے "دیباچہ" میں کیا ہے۔

خواہ نہ خواہ (خواہ مخواہ): "تیرے استقلال کا پاؤں ڈگے اور تو خواہ نہ خواہ اس مکر و فریب کے غار میں گرے"

جیوں کا تیوں (جوں کا توں): "اس نے ماجرا وہاں کا جیوں کا تیوں عرض کیا"

پیٹھا: "وہ اجل گرفتہ ایک ڈھاڑے کا ڈھاڑا لے کر اس کی حویلی میں پیٹھا، اسباب غارت کرنے لگا"
"الٰہی یہ بچھو تھا کیوں کر سانپ ہوا اور یہ بل میں کسی طرح جا پیٹھا"

اس دور میں زبان تیزی سے بدل رہی ہے اور یہ استعمال جلد ہی ٹکسال باہر ہو جاتے ہیں اور انیسویں صدی کی چوتھائی تک زبان اپنے نئے معیارات بنا لیتی ہے۔ تاریخ کی آواز سارے برصغیر میں گونج رہی ہے۔

میر امن کی "باغ و بہار" اور حیدر بخش حیدری کی "آرائشِ محفل" بول چال کی زبان کے دو ادبی روپ ہیں جو اردو زبان اور اس کی نثر کو نیا اعتبار دیتے ہیں اور واضح کرتے ہیں کہ بول چال کی عام زبان ہر زبان کی وہ قوت ہے جو اسے ہر دم نئی زندگی دیتی ہے۔ یہ دونوں "تصانیف" قصہ کہانی کی دلچسپی کے ساتھ اسی لیے کلاسیک کا درجہ اختیار کر گئی ہیں۔ ایسی ہی ایک صورت نہال چند لاہوری کی تالیف "مذہب عشق" کی ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] گلزار دانش (دفتر اول)، حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ، ص ۱۶، یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور ۱۹۷۶ء

[۲] ایضاً ص ۱۶۔۱۷

[۳] دیباچہ قصہ لیلیٰ مجنوں، گلدستۂ حیدری، قلمی نسخہ برٹش لائبریری لندن، بحوالہ مقدمہ عبادت بریلوی، ص ۱۹، ایضاً محولہ بالا۔

[۴] توتا کہانی، حیدری، قلمی نسخہ برٹش لائبریری لندن، ص ۳، بحوالہ مقدمہ گلزار دانش مرتبہ عبادت بریلوی، ص ۳۰، اورینٹل کالج، لاہور۔

[۵] دیباچہ "مہر و ماہ" ایضاً ص ۱۸

[۶] ایضاً ص ۲۳

[۷] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۸] گلدستۂ حیدری، محولہ بالا، ص ۱۷

[۹] ایضاً
[۱۰] دیوان جہاں، بینی نرائن مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۹۹ پٹنہ ۱۹۵۹ء۔
کلیم الدین احمد نے اپنے مرتبہ ''دیوانِ جہاں'' کے آخری صفحے (ص ۳۵۰) کے بعد دیوان جہاں قلمی کے آخری صفحے (ص ۱۷۸) کا عکس بھی شائع کیا ہے۔ جس پر دیوان جہاں کے تمام ہونے کی تاریخ سی ام ماہ ستمبر ۱۸۱۲ء درج ہے۔ اس پر ایشیاٹک سوسائٹی کی دو صاف مہریں بھی ثبت ہیں۔ اشپرنگر نے بھی یہی تاریخ دی ہے۔
[۱۱] تذکرہ ''ریاض الوفاق'' ذوالفقار علی مست، مرتبہ سید حسن و عطا کاکوی، دائرۂ ادب پٹنہ ۱۹۶۷ء
[۱۲] یادگار شعرا، طفیل احمد، ص ۸۷، ہندوستانی اکیڈیمی، صوبہ متحدہ، الہ آباد ۱۹۴۳ء

[13] Catalogue of the Arabic, Persian & Hindustani ManuScripts of the Librarians of the Kind of Oudh, Vol-I , P 236, Calcutta 1854.

[۱۴] گلزار دانش، حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ ص ۲۹۔ لاہور، ۱۹۷۶ء
[۱۵] توتا کہانی، حیدر بخش حیدری، ص ۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
[۱۶] ایضاً ص ۱۳۴

[17]Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material Gilchrist Letters, M. Atique Siddiqi,P 107, Aligarh 1963.

[۱۸] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۱، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۷۹ء)
[۱۹] گلزار دانش، محولہ بالا، ص ۳۱ (مقدمہ)
[۲۰] تاریخ ہندوستانی ادبیات، گارسیں دتاسی، اردو ترجمہ لیلیان سکستن، ص ۴۱۰، قلمی، مخزونہ
[۲۱] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۴۱۶۔۴۲۲، لکھنؤ ۱۹۸۷ء
[۲۲] ایضاً
[۲۳] آرایشِ محفل، مقدمہ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی، ص ا، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء
[۲۴] آرایشِ محفل، مقدمہ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی، ص ا، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء
[۲۵] Origins of the Modern Hindustani Literature، محولہ بالا، ص ۱۳۴
[۲۶] دیکھیے عکس سرورق، آرایشِ محفل، محولہ بالا، ص ۳۵، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء
[۲۷] سخن شعراء، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۱۳۲، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء
[۲۸] گلزار دانش، حیدری، مرتبہ عبادت بریلوی، ص ۱۷، یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور شمارہ مسلسل ۱۹۴۔۱۹۵، اگست نومبر ۱۹۷۳ء
[۲۹] گلشن ہند، حیدری، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۱۷، علمی مجلس دلی، ۱۹۶۷ء
[۳۰] Origins of the Modern Hindustani Literature، محولہ بالا، ص ۱۳۶
[۳۱] مختصر کہانیاں، حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۱۴، اردو دنیا۔ کراچی۔ سن ندارد۔ مقدمہ پر ۲۵ر جولائی ۱۹۶۴ء ضرور درج ہے۔

[۳۲] ایضاً
[۳۳] گلشن ہند، حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۴۱-۴۲، اردو دنیا کراچی ۱۹۶۸ء
[۳۴] گلشن ہند، حیدری، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۱۷، علمی مجلس دتی ۱۹۶۷ء
[۳۵] ایضاً ص ۱۰۲
[۳۵ (الف)] Origins of Modern Hindustani Literature، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۳۷، علی گڑھ ۱۹۶۳ء
[۳۶] توتا کہانی، حیدری، ص ۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
[۳۷] بہار دانش، مرزا جان طپش، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
[۳۸] گلزار دانش، حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، دفتر اول، ص ۱۱، لاہور ۱۹۷۳ء
[۳۹] بنگال کا اردو ادب، ڈاکٹر جاوید نہال، ص ۱۰۳-۱۰۴، (طبع دوم)، کلکتہ ۱۹۸۴ء
[۴۰] گلزار دانش، (دفتر اول) سید حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۶۶-۶۷، لاہور ۱۹۷۳ء
[۴۱] Histoire De la Literature Hindoui et Hindustani, M.Garcin De Tassy P-209, Paris 1809
[۴۲] A Catalogue of the Arabic, Persian, Hindustani Manuscrpits in the Libraries of the King of Oudh, A Sprenger, entry No 631, PP 612, Calcutta 1854.
[۴۳] گلشن ہند (تذکرہ) حیدر بخش حیدری، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۱۸، علمی مجلس دتی ۱۹۶۷ء
[۴۴] بنگال کا اردو ادب، ڈاکٹر جاوید نہال، (طبع دوم)، ص ۹۹، کلکتہ ۱۹۸۴ء
[۴۵] تاریخ جہاں کشائے نادری، محمد مہدی بن محمد نصیر استر آبادی، مطبع حیدری ممبئی ۱۲۹۲ھ/ ۱۸۷۵ء۔ اس میں ''بمبئی'' کے بجائے ''ممبئی'' سرورق پر لکھا گیا ہے۔ گویا اس زمانے میں بھی ''ممبئی'' رائج الوقت تھا۔
[۴۶] تاریخ نادر شاہی، مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی، کلکتہ، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی، ورق ۳-۴ الف۔
[۴۷] تاریخ نادری، (قلمی) بحولہ بالا، ورق ۷، ۸ الف۔
[۴۸] گل مغفرت، حیدر بخش حیدری، مقدمہ ڈاکٹر ناظر حسن زیدی، ص ۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء
[۴۹] "Sahibs & Munshis", Sisir Kumar Das, P-160, Calcutta 1978 + "The Annals of the College of Fort William", Thomas Roebuck, P-22, Calcutta 1819
[۵۰] گل مغفرت، بحولہ بالا، ص ۲۲
[۵۱] دیوان حیدری، حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۳، اردو دنیا، کراچی ۶۷-۱۹۶۶ء
[۵۲] تاریخ ادبیات ہندوستانی (فرانسیسی)، گارسیں دتاسی، بحولہ بالا، ص ۲۰۹
[۵۳] مقدمہ توتا کہانی، ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۷۸-۷۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
[۵۴] مثنوی کدم راؤ پدم راؤ، نظامی دکنی، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳

چھٹا باب

نہال چند لاہوری

حالات اور مطالعہ: مذہبِ عشق

عام طور پر جتنے منشی فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہوئے ان میں سے کوئی بھی پہلے سے نامور نہیں تھا۔ ان سب نے گل کرسٹ کی فرمائش و ہدایت کے مطابق فارسی تصانیف کو اردو زبان میں ڈھالا۔ کہیں اصل کے مطابق ترجمہ کیا اور کہیں ضرورت کے مطابق کمی بیشی کر کے کالج کی نصابی ضرورت کو پورا کیا۔ ان لوگوں کی شہرت ان کی تالیفات سے ہوئی جن میں سے کئی انگریزی، فرانسیسی، بنگالی، گجراتی، اطالوی زبانوں میں ترجمہ ہو کر مشہور ہوئیں۔ نہال چند لاہوری کی تالیف ''مذہب عشق'' ان میں سے ایک ہے جس کے متعدد ایڈیشن مختلف ناشروں نے وقتاً فوقتاً شائع کیے۔ خود مطبع نولکشور سے ۱۹۵۴ء میں اس کا ۳۸واں ایڈیشن شائع ہوا[۱] اس کتاب کی مقبولیت ایک طرف اپنی حیرت ناک کہانی کی وجہ سے ہے اور دوسری طرف اس کہانی کے رنگ و مزاج میں تلاشِ گل بحرِ ظلمات اور آبِ حیات کی وہ تمثیلیہ روایت شامل ہے جو فارسی ادب میں ملتی ہے اور جو اردو ادب کی روایت میں بھی شامل و عام ہے۔ ان کے علاوہ ''مذہب عشق'' کی مقبولیت میں اس لیے بھی اضافہ ہوا کہ پنڈت دیا شنکر نسیم نے اس قصے کو اپنی مثنوی ''گلزار نسیم'' کا موضوع بنایا ہے جس کا ذکر ہم ''گلزار نسیم'' کے مطالعے کے ذیل میں آگے کریں گے۔

نہال چند لاہوری شاہجہاں آباد میں پیدا ہوئے اور پھر لاہور میں جا بسے۔ ان کے حالات زندگی اور سال پیدائش و وفات نامعلوم ہیں۔ لاہور سے تلاشِ روزگار میں کلکتہ گئے اور وہاں ڈیوڈ رابرٹ سن (David Robertson) کے توسط سے گل کرسٹ تک پہنچے اور گل کرسٹ کی فرمائش پر انھوں نے تاج الملوک اور بکاولی کے فارسی زبان میں لکھے ہوئے قصے کو ریختہ کے محاورے کے مطابق، اردو نثر میں ڈھالا اور اس کا نام ''مذہب عشق'' رکھا۔ نہال چند لاہوری کالج میں کسی منصب پر فائز نہیں تھے۔ ۱۹ر اگست ۱۸۰۳ء کی رپورٹ میں، جو گل کرسٹ نے ''کالج کونسل'' کو بھیجی گل بکاولی کو زیرِ طبع بتایا گیا ہے۔ اور یہ بھی درج کیا ہے کہ اس کام کا معاوضہ/انعام ڈیڑھ سو روپے ہوگا۔ جب ''کالج کونسل'' نے ماہرانہ رائے کے لیے مسودات کو کول بروک (Collbrook) کو بھیجا تو اس نے تبحر دیسی اصحاب کی مدد سے ہر کتاب کے بارے میں لکھتے ہوئے ''گل بکاولی'' کے متعلق لکھا کہ ''زبان اور طرز بیان دونوں غلط ہیں لیکن مصنف حوصلہ افزائی کا مستحق ہے۔ مسٹر گل کرسٹ نے ڈیڑھ سو روپے معاوضہ تجویز کیا ہے جو گھٹا کر سو روپے کیا جا سکتا ہے''[۲] ''مذہب عشق'' پہلی بار ۱۸۰۴ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی اور اس وقت سے آج تک چھپتی چلی آرہی ہے۔

''مذہبِ عشق'' نہال چند لاہوری کی طبع زاد تصنیف نہیں ہے بلکہ اس نے عزت اللہ بنگالی کے فارسی زبان

میں لکھے ہوئے قصے کو اردو نثر کا جامہ پہنایا ہے۔ یہ ترجمہ جیسا کہ "قطعات تاریخ" سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۱۷ھ/ ۱۸۰۳ء میں مکمل ہوا۔ "مذہب عشق" اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۱۷ھ برآمد ہوتے ہیں اور عیسوی سن ان اشعار سے نکلتا ہے:

تو پھر ہاتفِ غیب نے دی صدا ۔۔۔ کہ اس 'مذہب عشق' میں کوئی آ
کرے "مشربِ جام" گر اختیار ۔۔۔ تو رازِ نہاں اس پہ ہو آشکار

"مذہب عشق" کے ۱۲۱۷ھ میں "مشربِ جام" کے ۵۸۶ جمع کر دیے جائیں تو عیسوی سنہ ۱۸۰۳ء سامنے آتا ہے۔
عزت اللہ بنگالی کا فارسی میں لکھا ہوا قصہ گل بکاؤلی (۱۱۳۴ھ/ ۱۷۲۱ـ۱۷۲۲ء) نایاب نہیں ہے۔ اس کے دو نسخے برلن میں، دو نسخے برٹش لائبریری لندن میں اور ایک نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی بنگال کے کتب خانے میں موجود ہیں[۳] "وجہ تصنیفِ کتاب" میں نہال چند لاہوری نے لکھا ہے کہ "شیخ عزت اللہ بنگالی نے یہ کتاب فارسی زبان میں تصنیف کی تھی۔ اس نے اس کا سبب یوں لکھا ہے کہ طالب علمی کے ایام میں اس حقیر کو انشا پردازی کے فن میں رغبتِ تمام تھی اور مسودے بھی کاغذ پر لکھ کر رکھ چھوڑتا تھا۔ ایک روز رفیقِ شفیق نذر محمد کہ نو برس تک اس شوریدہ حال کا مرغِ دل اس شمعِ جمال پر پروانے کی مانند حیران اور ذرّے کی طرح اس آسمانِ ملاحت کے خورشید پر سرگرداں تھا، چکور کی مانند خراماں خراماں آیا......پھر میرے زانو کا تکیہ لگا کر کہنے لگا کہ مجھ کو نیند آئی ہے، جب تک میں سوؤں تم بیٹھے کوئی کہانی کہو......تب وہ قصہ کہ جس کی ہر ایک داستان عشق ہی سے بھری ہوئی تھی، اس سرمایۂ بہجت و سرور کے آگے کہنے لگا۔ من بعد اس یارِ ارجمند کی خواہش اس مستمند کو اس پر لائی کہ اس دلچسپ قصے کو فارسی کی عبارت کا لباس پہنا کر نظم و نثر کے زیور سے آراستہ کر کے مشکل پسند دیکھنے والوں کی دید کے لائق کروں۔ اس اثنا میں غرّہ ذالحجہ کو کہ سن ایک ہزار ایک سو چونتیس ہجری تھے، اس نوبادۂ باغِ دل و دیدہ کے تئیں موت کی صرصر نے جڑ سے اکھاڑ ڈالا......بحکم ضرورت آدھے کو فارسی کیا اور آدھے کو جوں کا توں رکھا" اور پھر چند دوستوں کے کہنے سے قصے کا وہ حصہ جو نہیں لکھا تھا اسے بھی لکھ ڈالا۔ عزت اللہ بنگالی کے الفاظ یہ ہیں:

بحکم ضرورت نیمی قصۂ مکتوبہ را برجا در شتم و نیمی دیگر را نیز بہ قالب عبارت فارسی نگاشتم......"[۴]

نہال چند لاہوری نے اسی پورے قصے کو اردو میں تصنیف کر کے "مذہب عشق" اس کا نام رکھا اور یہ بھی بتایا کہ اس نے قصے کی ترتیب کو کتنے ہی موقع پر بالکل چھوڑ دیا ہے اور بعضے مقام کا جو مناسب دیکھا، انتخاب کر کے ترجمہ کیا ہے۔ کہیں نظم میں اور کہیں نثر میں۔ اسی کے ساتھ عبارت کی ترکیب بھی بعضے مواقع پر بدلی ہے بلکہ کہیں کہیں قلم انداز بھی کی ہے۔ میر شیر علی افسوس نے جب اس پر نظر ثانی کی تو "آرائش محفل" کے دیباچے میں لکھا: "اور قصہ گل بکاؤلی کا یعنی مذہب عشق ہر چند کہ اس کے مترجم کو نثر نویسی کا سلیقہ بھلا چنگا تھا لیکن اصل سے اس کو اس نے بھی اکثر جا گہ مطابق نہ کیا۔ نظم کو تو بیشتر چھوڑ دیا بلکہ کئی مقام نثر کے بھی ترجمہ نہ کیے تھے۔ سوائے اس کے، اس زبان کے جمیع طرزوں سے بھی واقف نہ تھا لہٰذا مضمون رنگیں اس قصے کا اس سے رنگت کے ساتھ بندھ نہ سکا۔ قصہ کوتاہ اس ہیچ مداں کو از بس کہ اس کا مضمونِ عالی پسند آیا، بے اختیار جی لگ گیا اس لیے موافق اس کے مرتبے کے عبارت تمام و کمال بہ طرزِ شاعری درست کی لیکن جہاں مترجم کی بھی عبارت اسی وضع پر دیکھی، رہنے دی، کیونکہ کچھ اپنے تئیں تعصب نہ تھا، فقط اس قصے کو بنانا منظور تھا"[۵]

اس قصے کو اردو میں ڈھالتے ہوئے نہال چند کے سامنے گل کرسٹ کی ہدایت بھی تھی کہ زبان کالج کی ضرورت کے مطابق سادہ اور محاورۂ ریختہ کے مطابق ہو اور ساتھ ہی ان کے سامنے فارسی کی وہ رنگین عبارت تھی جس کا وہ اردو ترجمہ کر رہے تھے۔ یہ دونوں اثرات واضح طور پر ''مذہبِ عشق'' کے اسلوب بیان میں نظر آتے ہیں۔

ایک سوال یہ بھی سامنے آتا ہے کہ نہال چند نے قصہ ُگل و بکاولی کا نام ُمذہب عشق' کیوں رکھا؟ اس کا جواب ان عبارتوں سے واضح ہوتا ہے جہاں عزت اللہ بنگالی نے اس عشقیہ قصہ کو بار بار عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی کی طرف موڑنے کی کوشش کی ہے اور عشق کو ایک مذہب کے طور پر پیش کیا ہے اور اس قسم کے جملے بار بار سامنے آتے ہیں اور قصے کو ''تمثیل'' کی صورت دے دیتے ہیں:

''اے بیسوا یہ ذکر اس واسطے میں نے کیا جو تو جانے کہ طاقتِ جسمانی قوتِ روحانی پر زیادتی نہیں رکھتی''

آگے چل کر یہ عبارت آتی ہے:

> ''اے عزیز! روشنی چشم ظاہر بیں کی سات پردوں میں ہے اور تجلی باری تعالیٰ کی کہ نور دیدۂ اولیا ہے، ستر ہزار پردے میں ہے۔ اگر یہ ارادہ ہو کہ وہ پردے درمیان سے اٹھیں تو پہلے اس بڑے نگہبان دیو نفس کا حجاب بیچ سے اٹھا کر اس کو بس میں کر کہ وہ لعین اپنی کج روی چھوڑ کر محمودہ کے اہل باطن کے اشغال سے ایک شغل محمودہ بھی ہے کہ بھوؤں کی طرف دیکھتے ہیں اور وہاں کچھ تصور کرتے ہیں، یہاں تک کہ نور دیدہ الٹ جاتا ہے اور نور الٰہی اور اسرار معرفت نظر پڑتے ہیں) مقام میں پہنچائے لیکن یہ بات یاد رکھ، اگر دیو سے الٹا کیجیے تو سیدھا پڑے''

ایک جگہ تصورِ عشق کو، جہاں گل بکاولی، جس پر تاج الملوک عاشق ہو گیا تھا، خود تاج الملوک پر عاشق ہو جاتی ہے:

''سبحان اللہ کیا الٹی بات ہے کہ معشوق طالب عاشق کا ہو اور عاشق اس کا مطلوب لیکن نظر تحقیق سے جو غور کرے تو سیدھی لگے........

عشق اول در دلِ معشوق پیدا می شود　　　　گر نہ سوزد شمع کے پروانہ شیدا می شود

بائیسویں باب میں ایک جگہ آتا ہے:

> ''اے عزیز! حق تعالیٰ نے عالم ارواح کو بدن سے نسبت دی ہے۔ پس جو حرکت کہ بظاہر بدن سے ہو حقیقت میں روح سے ہے۔ غرض جو فساد کہ اس عالم کون و فساد میں ہو تو اس کی طرف سے جان۔ لیکن شر نہ سمجھ کہ در پردہ خیر ہے کیوں کہ شر کی وہاں گنجائش نہیں''

> اے عزیز! اگر تو اپنے نورِ عقل کو حکمتوں سے زیادہ نہ چمکائے گا تو تجلی یار سے فائدہ نہ پائے گا۔ اگر تو یہ ہستی موہوم نہ چھوڑے تو حیات ابدی کب تیرے ہاتھ آئے۔ جو راہِ عشق میں آپ سے نہ گزرا، وہ منزل مقصود میں کب پہنچا''

بہرام اور روح افزا کے عشقیہ قصہ میں یہ جملے مسئلہ وحدت الوجود کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

''واقعی مسئلہ وحدتِ وجود کا مشکل ترین مسائل ہے۔ بہتیرے اس بحرِ عمیق میں گر کے مذہب جبری کے بھنور میں جا پڑے اور اکثر مسلکِ دہری کے گرداب میں ڈوبے۔ ہادی یہاں فضل الٰہی اور کرم رسالت پناہی کے سوا کوئی نہیں''۔

قصہ کہتے ہوئے مصنف عزت اللہ بنگالی بار بار ''اے عزیز'' کہہ کر قصہ کا رخ مجازی سے حقیقی کی طرف موڑ دیتے ہیں۔

مصنف کے نزدیک اس قصے کا یہی مقصدِ اولین ہے۔ اس کا معشوق امرد نذر محمد عشق مجازی کا اشارہ ہے۔ اس کی موت عشقِ مجازی کو عشقِ حقیقی کی طرف موڑ دیتی ہے۔ وحدت الوجود کے مطابق ''وجود حقیقی ایک ہے اور کائنات میں سب کچھ اسی کی کسی نہ کسی صفت کا پرتو ہے۔ جب خود بینی وخود نمائی کے تیر ایک ہی ترکش سے نکل رہے ہیں، جب ناظر و منظور، شاہد و مشہود، طالب و مطلوب کی اصل ایک ہے تو تصوف کی زبان میں عشق ومحبت کی تعریف یہ ہوگی کہ جمیلِ حقیقی کا جمعاً اور تفصیلاً اپنے کمال کی جانب میلان'' [۶] معشوق نذر محمد کی موت بھی اسی اندازِ فکر کا موڑ ہے اور اسی کی علامت ہے۔ اس قسم کی عبارات ''مذہب عشق'' میں بار بار آتی ہیں اور نہال چند لاہوری کے قلم سے اردو زبان میں دیکھ کر واضح طور پر نظر آتا ہے کہ یہ عبارتیں عزت اللہ بنگالی کی فارسی تصنیف کا لفظی اردو ترجمہ ہے۔ اس زاویۂ نظر سے ''مذہب عشق'' کا مطالعہ کیا جائے تو ''سب رس'' کی طرح ایک نئی دنیا سامنے آتی ہے اور سارے طلسمات، وصل وہجر کے سارے قصے، ساری فوق الفطرت باتیں، اس کے سب اشخاص وکردار، تمثیلی اشارات بن کر معانی کے تہ در تہ پہلوؤں کو اجاگر کرنے لگتے ہیں۔

''مذہب عشق'' میں بنیادی طور پر تاج الملوک اور بکاولی کا قصہ بیان ہوا ہے۔ اس میں ۳۶ ابواب ہیں اور ہر باب ایک داستان میں بیان کی گئی ہے۔ تاج الملوک اور بکاولی کا قصہ بیسویں داستان پر ختم ہو جاتا ہے، اور اکیسویں باب سے امرنگر کے راجا اِندر کا قصہ شروع ہوتا ہے جس کے دربار میں ناچنے کے لیے بکاولی طلب کی جاتی ہے اور انسان سے تعلق کی بنا پر راجا اندر بکاولی کے نچلے دھڑ کو بارہ برس کے لیے پتھر کر کے اسے غائب کر دیتا ہے۔ تاج الملوک پھر اس کی تلاش میں نکلتا ہے۔ پریوں سے معلوم ہوتا ہے کہ بکاولی سنگل دیپ میں ایک بت خانے میں ہے۔ تاج الملوک تلاشِ بکاولی میں سنگل دیپ پہنچتا ہے۔ بکاولی سے ملتا ہے۔ اتفاق سے وہاں کے راجا کی بیٹی اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ جب تاج الملوک اس کی طرف رجوع نہیں ہوتا تو طیش میں آ کر وہ بت خانے ہی کو جڑ سے اکھڑوا کر دریا میں ڈلوا دیتی ہے اور بکاولی بھی وہیں فنا ہو جاتی ہے۔ چوبیسویں داستان میں پھر وہ کسان کے گھر میں دوبارہ پیدا ہوتی ہے اور جب سیانی ہوتی ہے تو تاج الملوک اس کے باپ (کسان) کو شادی کا پیغام بھیجتا ہے۔ جب بارہ برس پورے ہوتے ہیں اور نحوست ختم ہوتی ہے تو بکاولی باپ سے رخصت ہو کر چترا وت سے ملتی ہے۔ راجا اپنی اکلوتی بیٹی: چترا وت کا ہاتھ بکاولی کے ہاتھ میں دیتا ہے اور اس کا خیال رکھنے کے لیے کہتا ہے۔ بکاولی چترا وت اور اس کی سہیلیوں نرملا اور جھیلا کے ساتھ تختِ زریں پر اڑ کر تاج الملوک کے پاس آتی ہے۔ دلبر اور محمودہ بھی بکاولی اور چترا وت سے خوشی خوشی ملتی ہیں۔ زین الملوک کے وزیر کا بیٹا بہرام نذر گزارتا ہے۔ پچیسویں باب میں تاج الملوک فیروز شاہ مظفر شاہ اور اپنے باپ زین الملوک کو خط لکھتا ہے۔ یہاں ایک الگ قصہ شروع ہوتا ہے کہ زین الملوک کے وزیر کا بیٹا بہرام بکاولی کی چچا زاد بہن روح افزا پری پر عاشق ہو جاتا ہے۔ روح افزا کا ذکر سولھویں داستان میں بھی آتا ہے جہاں وہ تاج الملوک کو جزیرۂ فردوس تک پہنچاتی ہے اور قصہ پڑھنے والوں کے ذہن میں محفوظ ہو جاتی ہے۔ یہی روح افزا اس نئے قصے کی ہیروئن ہے۔ ۲۶ ویں داستان میں بہرام روح افزا کی تلاش میں جزیرۂ فردوس میں پہنچتا ہے اور اس کے عشق کی آگ روح افزا کے دل میں بھی بھڑک اٹھتی ہے۔ اکثر اہلِ قلم نے لکھا ہے کہ آخری دو قصے اصل داستان سے غیر متعلق ہیں۔ یہ بات صحیح نہیں ہے۔ بکاولی کا دوبارہ پیدا ہونا اور تاج الملوک سے دوبارہ وصل کرنا اور اسی طرح بہرام و روح افزا پری کا بکاولی اور تاج الملوک کی مدد سے شاد و آباد ہونا قصے کو ایک تسلسل مہیا کرتا ہے۔ اگر اس قصے کے علامتی پہلو پر غور

کریں تو یہ ربط و تسلسل اور کمل کر سامنے آ جاتا ہے۔ عزت اللہ بنگالی نے اس سارے عشقیہ قصے کو صوفیانہ رخ دیا ہے اس لیے ان بظاہر غیر ضروری قصوں کی معنویت روشن ہو جاتی ہے۔ آخری باب میں ان صوفیانہ تصورات کی طرف واضح اشارے کیے جا رہے ہیں جن میں مسئلہ وحدت الوجود بھی شامل ہے۔ پھر یہ عبارت دیکھیے اور اس کی روشنی میں ان سارے قصوں کو دیکھیے تو آنکھیں نورِ فکر سے روشن ہو جاتی ہیں۔ عزت اللہ بنگالی نہال چند لاہوری کی زبان میں لکھتے ہیں:

''اے نادان! انسان کی بہ سبب علاقہ روح سبزہ زار دنیا کی سیر کو آتا ہے۔ جب تک یہ مربع طلسم عناصر اس کے گلے میں پڑا ہے اور قفسِ وجود میں طوقِ بندگی اس کا گلوگیر ہے، چشم ظاہر بیں مشتِ خاک کے سوا کچھ نہیں دیکھتی۔ جس دن یہ طلسم ٹوٹ گیا، کیفیت کھل جائے گی کہ وہ کون ہے اور یہ نیرنگ کیا ہے چنانچہ رسولؐ نے بھی فرمایا ہے: ''جب لوگ مریں گے اس حال سے آگاہ ہوں گے۔ وجودِ مطلق ایک دریا ہے اور ہر موجود مثلِ حباب ہے۔ جب حباب سے ہوا نکل گئی۔ دریا کے سوا کچھ نہیں۔ پس تامل سے دیکھیے کہ ''اصل ہستی دریا کی ہے لیکن فرق مرتبے کا البتہ ہے۔ حباب کو کوئی دریا نہ کہے گا اور دریا کو حباب اور کعبہ کو قبلہ کہتے ہیں اور بت خانے کو کنشت، جہنم کو دوزخ اور جنت کو بہشت.....واقعی مسئلہ وحدت الوجود کا مشکل ترین مسائل سے ہے''

عزت اللہ بنگالی کے اس قصے کی وجہ تالیف وہ فرمائش ہے جو اس کے معشوقِ دلی نذر محمد نے کی تھی۔ یہ عشق مجازی ہے۔ اسی لیے یہ قصہ بیک وقت دو سطحوں پر حرکت کرتا ہے۔ ''ایک ظاہری معنی اور دوسرے در پردہ دوسرے یا اصل معنی، عام طور پر حقیقی معنی کے مختلف پہلوؤں کو مجازی اجسام میں سمو دیا جاتا ہے اور ان کے اجسام کے تعلق، حرکت یا تصادم سے حقیقی معنی پیدا ہوتے ہیں'' [۷] یہی دو سطحیں اردو کی عظیم الشان نثری تصنیف ''سب رس'' اور نذیر احمد کی تمثیل ''توبتہ النصوح'' میں ملتی ہیں اور یہی دو سطحیں، جن کی طرف مصنف نے بار بار اشارے کیے ہیں، قصہ گل بکاولی میں ملتی ہیں۔ اس تعلق سے یہ تینوں قصے غیر مربوط نظر نہیں آتے۔ نہال چند نے کمی بیشی کے باوجود اصل قصہ کا عام طور پر لفظی ترجمہ کیا ہے حتیٰ کہ آخر میں عزت اللہ بنگالی کے لکھے ہوئے شاہ جہاں بادشاہ کے احوال کو خارج کرنے کی وجہ بھی بیان کر دی ہے۔

گل بکاولی کا یہ قصہ مختلف ہندوی، ایرانی اور سامی اثرات سے ترتیب ضرور پاتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی اپنے رنگ و مزاج کے اعتبار سے یہ ہندوی (indic) قصہ ہے۔ گل بکاولی کے ذیل میں سید احمد نے فرہنگِ آصفیہ میں جو روایت درج کی ہے اس سے بھی یہی معلوم ہوتا ہے کہ بکاولی کا قلعہ ناگپور کمشنری کے ضلع منڈلہ کی تحصیل رام گڑھ میں موجود ہے اور اس قصے کا رشتہ دریائے نربدا سے جڑا ہوا ہے۔ اس کے ہندی الاصل ہونے کی تفصیل ڈاکٹر گیان چند نے اپنی تصنیف ''اردو کی نثری داستانیں'' میں درج کی ہے [۸]

اگر اس قصے کو معنی کی دو سطح کے تعلق سے دیکھا جائے تو اس کے مافوق الفطرت عناصر بھی بامعنی ہو جاتے ہیں۔ تاج الملوک دلبر بیسوا سے اپنے بھائیوں کو چھڑواتا ہے اور وہ گل بکاولی اس سے چھین کر لے جاتے ہیں اور تاج الملوک حمالہ کا دیا ہوا بال نہیں جلاتا۔ اس کے بعد وہ اس بال کو استعمال کرتا ہے اور دیو اسے گل بکاولی کے شہر پہنچا دیتے ہیں جب کہ واقعیت (Realism) کے زاویہ نظر سے اسے اس بال کو اسی وقت استعمال کرنا چاہیے تھا جب اس کے

بھائی اس سے گلِ بکاولی چھینتے ہیں۔ تمثیلی معنی اور قصے کو آگے بڑھانے کے لیے یہ فی الواقع ضروری تھا کہ وہ اس موقع پر حمالہ کے دیے ہوئے بال کا استعمال نہ کرے۔ ویسے بھی داستانوں میں واقعیت تلاش کرنا بے معنی بات ہے مگر اس کے باوجود کہیں کہیں قصے میں واقعیت بھی آ گئی ہے مثلاً تاج الملوک دلبر بیسوا پر حاوی آنے کے لیے اس کی ملازمہ سے ملاقات کرتا ہے اور دونوں کے درمیان جو باتیں ہوتی ہیں وہ سراسر واقعیاتی ہیں۔ اسی طرح پیرزال اور تاج الملوک کے درمیان مکالمہ بھی واقعیاتی ہے۔ مکالموں میں نہال چند واقعیاتی زبان استعمال کرتے ہیں اور خاص طور پر عورتوں کی باتوں کو تو خوبی سے رقم کرتے ہیں۔

''مذہب عشق'' میں طلسمات مختصر ہیں لیکن ان میں رنگارنگی ضرور ہے۔ ایسی رنگارنگی جس سے حیرت ناکی پیدا ہوتی ہے جو قصے کی دلچسپی کو بڑھا دیتی ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ قصہ گو بنیادی طور پر صرف قصے سے دلچسپی ہے اور باقی دوسرے عناصر اس کی نظر میں ذیلی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی وجہ سے بیانِ تہذیب بھی سرسری ہے۔ حیدری کی ''آرائشِ محفل'' میں بھی تہذیبی اثر کم ہے لیکن 'مذہبِ عشق' میں اس سے بھی کم ہے۔ نہال چند لاہوری نے ایک جگہ شاہی سواری کا بیان کیا ہے، ایک جگہ لوازماتِ مہمان داری کو اجاگر کیا ہے، ایک جگہ شادی کی رسوم کا ذکر کیا ہے لیکن یہ سب بیانات سرسری ہیں۔ خود مصنف عزت اللہ بنگالی کا دل بھی ان بیانات میں اس لیے نہیں لگتا کہ وہ عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی کی طرف سفر کو بیان کرنے پر زور دے رہا ہے اور یہ باتیں اس کے لیے غیر ضروری ہیں۔ نہال چند بھی وہی بیان کر رہے ہیں جو عزت اللہ بنگالی نے قصہ گلِ بکاولی میں بیان کیا ہے۔

اکثر نقاد ''مذہب عشق'' میں کردار تلاش کر کے انھیں کردار نگاری کے نمونے کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ یہ بات سرے سے غلط ہے۔ کردار نگاری کی بنیاد دو باتوں پر قائم کی جاتی ہے۔ ایک یہ کہ قاری کے سامنے کسی کی شخصی خصوصیات کو تواتر و یکسانیت کے ساتھ پیش کیا جائے یا پھر خود کہانی کے عمل در عمل سے یہ خصوصیات اجاگر ہو کر قاری کے سامنے آئیں۔ کردار کی سوچ، اندازِ فکر اور فیصلوں میں ہمیشہ یکسانیت ہوتی ہے۔ ''مذہب عشق'' میں دیکھیے تو اس کے سب سے اہم کردار تاج الملوک کی محبت میں بھی عمل کی یہ یکسانیت نظر نہیں آتی۔ وہ دلبر بیسوا، محمودہ، چترا وت اور بکاولی سب سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔ حیدری کی ''آرائشِ محفل'' میں حاتم ایسا نہیں کرتا۔ ''مذہب عشق'' میں بکاولی کے عشق کی کوئی نوعیت واضح نہیں کی گئی ہے۔ یہ محض روایتی سی بات ہے کہ ہیرو ہیروئن کا خیال کسی طرح نہ چھوڑے۔ اب رہا مشکلات کا سامنا کرنے کی بات تو وہ طلسم کی وجہ سے آسان ہو جاتی ہے۔ بکاولی پری ہے اور ہر قسم کی غیر معمولی قوت کی مالک ہے۔ جب وہ ''فرخ'' کا روپ دھار کر سامنے آتی ہے تو عمل سراسر احمقانہ سا معلوم ہوتا ہے اور کہانی کو کمزور کرتا ہے۔ تاج الملوک کے پاس حمالہ کا ''بال'' ہے اور اسی طرح دوسری طلسمی چیزیں ہیں۔ وہ کہیں تو ان کے استعمال سے بڑی بڑی مصیبتوں کو ایک پل میں سر کر لیتا ہے اور کہیں انھیں استعمال کرنا ہی بھول جاتا ہے۔ روایتی ہیرو میں یہ عدم یکسانیت ہمیشہ نظر آتی ہے۔ اس قصے سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ داستان گو انسانی فطرت کے تقاضوں سے واقف نہیں ہے اور اسے کسی کردار کو مربوط کرنے کا کوئی سلیقہ نہیں ہے۔ اس قصے کو جب بھی پڑھا جائے گا اس کے الگ الگ تاثرات کے تخئیلی اثر کی بنا پر پڑھا جائے گا یا پھر اس معنی خیزی کی بنا پر جو اس میں اکثر مقامات پر نظر آتی ہے۔ کردار کے لحاظ سے اس کا مطالعہ یقیناً بے معنی ہے۔ اس نقص کی ذمہ داری عزت اللہ بنگالی یا داستان گوئی کی روایت کے سر جاتی ہے۔ نہال چند نے اس میں اپنی طرف سے کوئی بنیادی تبدیلی نہیں کی ہے۔ انھوں نے تو اس قصے کو سادہ نثر میں

لکھنے کا کام کیا ہے۔

یہی صورت "مذہب عشق" کے اسلوب بیان اور طرز ادا کی ہے۔ یہاں وہ رچاوٹ نہیں ہے جو "باغ وبہار" کی نثر کی خصوصیت ہے۔ یہاں شروع سے آخر تک بیان کی وہ سادگی بھی نہیں ہے جو حیدری کی "آرایش محفل" کی پہلی خصوصیت ہے۔ وہ ایک طرف کالج کی ضرورت کو پورا کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن اس دور کا مقبول رنگِ بیان اور خود عزت اللہ بنگالی کی رنگین فارسی نثر، جس کا وہ ترجمہ کررہے ہیں، اکثر ان پر حاوی آجاتی ہے اور وہ استعارے کی چنگل میں پھنس جاتے ہیں اور اس سے پوری طرح آزاد نہیں ہوتے۔ اسی لیے نہال چند کی سادگی میں رنگینی اور رنگینی میں سادگی ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ رنگینی کم اور سادگی زیادہ جسے برقرار رکھنے کی وہ پوری کوشش کرتے ہیں۔ اس دور میں رنگینی سے دامن بچانا اور اس روایتِ نثر کو توڑ کر نکل جانا آسان نہیں تھا۔ میر بہادر علی حسینی نے میر حسن کی مثنوی "سحرالبیان" کے قصے کو "نثر بے نظیر" کے نام سے اردو میں لکھا اور کالج کی ضرورت کے مطابق اسے سادہ وسلیس اسلوب میں بیان کیا لیکن اندر سے خود ان کا دل اس کام سے مطمئن نہیں تھا اور اسی لیے انھوں نے دوسری بار اسے رنگین ومسجع اسلوب میں لکھا۔ یہی اس وقت رواج زمانہ تھا۔ نہال چند اپنی نثر میں سادگی ورنگینی کو ایک ساتھ چلاتے ہیں۔ جیسا کہ میں نے کہا زیادہ تر سادگی لیکن گاہ گاہ اس میں رنگینی کی چٹکی بھی ملا دیتے ہیں جس سے ان کی نثر میں رنگ کا احساس نمایاں ہوجاتا ہے۔ روایت وانحراف کی یہی کش مکش ان کی نثر کی خصوصیت ہے۔ اس نثر کی جو صورت بنتی ہے اسے ذیل کی عبارت میں دیکھا جاسکتا ہے جس میں باغ کا نقشہ پیش کیا گیا ہے:

"تاج الملوک جاکر دیکھتا کیا ہے کہ سونے کی زمین پر زر خالص کی چاردیواری میں لعل بدخشانی اور عقیق یمنی نیچے سے اوپر تک جڑے ہیں۔ زمرد کے چمنوں کے آس پاس فیروزے کی نہریں گلاب سے معمور، جن کو دیکھ کر خدائی نظر آئے، جاری ہیں۔ سبحان اللہ کیا سہانا باغ ہے کہ دیکھنے والوں کے منہ پر جس کے چمنوں کی سیر سے شفق پھولی ہوئی نظر آئے اور پھولوں کے رنگ کی سرخی سے گل سرخ آفتاب کا شرمندگی کے مارے پسینے میں ڈوب جائے۔ وہاں کے انگور کا خوشۂ سبز زمردیں عقد پروین کا رشک بڑھاتا ہے اور سنبل کا عالم ہر ایک زہرہ جبیں کے گھونگروالے بالوں کو پیچ وتاب میں لاتا ہے۔ اگر اس کے گلزار کی شبنم کا ایک قطرہ سمندر میں پہنچے تو مچھلیوں میں گلاب کی بو آنے لگے، جو وہاں کے پرندوں کی صدا آسمان کے کان میں پڑے تو پھرنے سے باز رہے اور اگر زہرہ سنے تو فی الفور وجد میں آکر ناچتے ہوئے ماہتاب کے دف سمیت زمین پر گر پڑے۔ معشوقوں کی فندقوں سے عناب رنگیں تر اور سرو اکڑنے میں قامتِ خوباں سے کہیں بہتر۔ اس کے ایوان کی شمع کا اگر مرغ زریں فلک پروانہ ہو تو بجا ہے اور مہتاب اس کی صفائی پر دیوانہ ہو تو روا ہے۔ طرفہ تر یہ کہ لعل کے درختوں میں موتیوں کے گچھے ایسے درخشاں ہیں جیسے خورشید کے شجر میں ستاروں کے خوشے آویزاں۔ گلاب کے جڑاؤ حوضوں پر زمرد کی ڈالیاں ہوا سے جھک جھک گریں اور بطخیں کو ہر شب چراغ کی ان میں تیرتی پھریں"۔

اس اقتباس کی نثر میں اصل فارسی عبارت کی رنگینی کو نہال چند لاہوری سادگی سے ملا کر اردو روپ دیتے ہیں لیکن فارسی کا استعاراتی اسلو[illegible]۔ اس سے زیادہ سادگی کی طرف نہیں جاسکتا تھا۔ فارسی سے اردو میں ترجمہ کرنے کی وجہ سے یہ نہال چند کی مجبوری تھی۔ اگر وہ لفظی ترجمہ نہ کرتے اور صرف خیال کو لے کر اسے اپنے الفاظ میں بیان کردیتے تو پھر بیان کی یہ صورت پیدا نہ ہوتی۔ حیدری نے حسبِ موقع یہی کیا تھا۔ ترجمہ کرتا اور بات کو لے کر اسے اپنے لفظوں

میں بیان کرنا دونوں سے زمین آسمان کا فرق پیدا ہوتا ہے۔ نہال چند کے سامنے اسلوبِ بیان کا یہی مسئلہ تھا اور وہ اسے حل کرنے میں ایک حد تک کامیاب رہتے ہیں۔ ذیل کے یہ چند جملے دیکھیے جو فارسی عبارت کا لفظی ترجمہ ہیں۔ اس قسم کی عبارتوں کو دیکھ کر بعض نقادوں نے اس پر فارسی زدہ ہونے کا اتہام لگایا ہے جو اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ صورت اصل فارسی عبارت کے لفظی ترجمے سے پیدا ہوئی ہے مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

''جب عطار دگردوں نے مشکِ تاتارِ شب سے شیشۂ ماہ بھر کر طاقِ مغرب میں دھرا اور خوانِ زریں آفتاب کا دکانِ مشرق پر رکھ کر کافورِ صبح سے بھرا، حمالہ نے دو بھاری بھاری خلعت اور کئی خوان میوے کے تیار کر کے دونوں کو خواب گاہ سے باہر نکالا......''

یہاں صرف یہ کہا جارہا ہے کہ جب رات گزری اور صبح ہوئی تو حمالہ نے....... اس بات کو استعارہ کی زبان میں بیان کرنے اور نثر میں شاعری کی صورت پیدا کرنے سے سادگی غائب ہوگئی ہے۔ یہ محولہ بالا اقتباس ایک طویل جملے پر مشتمل ہے۔ اس کا شروع کا حصہ رنگین ہے لیکن اس کے بعد جو عبارت آتی ہے وہ پوری طرح سادہ نثر میں ہے۔ مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

> ''حکایت برہمن اور شیر کی، وہ تو نے سنی ہے یا نہیں کہ کسی جنگل میں ایک روز برہمن کا گذر ہوا۔ کیا دیکھتا ہے کہ ایک شیر موٹی رسّی سے جکڑا ہوا پنجرے میں بند ہے۔ وہ اس کو دیکھ کر نہایت غریبی سے گڑگڑانے لگا کہ اے دیوتا! اگر تو میرے اس حالِ زار پر رحم کرے اور اس قید سے مجھ کو نجات دے تو اس جاں بخشی کے عوض ایک نہ ایک دن میں بھی تیرے کام آؤں گا۔ برہمن سادہ لوح کا دل شیر کے بلبلانے پر بھر آیا مگر عقل کے اندھے کو یہ نہ سوجھا کہ دشمن ہے۔ اس کی بات کا اعتبار نہ کیا چاہیے۔ بے تامل قفس کا دروازہ کھول کر اس کے ہاتھ پاؤں کھول دیے۔ بند سے خلاص ہوتے ہی اس خون خوار نے اس کو تہ اندیش کو گردن سے پکڑ کر اپنی پیٹھ پر ڈال لیا اور وہاں سے چل نکلا''۔

''مذہب عشق'' میں ایسی سادہ نثر زیادہ ہے۔ عام طور پر ہر باب کے شروع میں چند جملے رنگین اسلوب میں آتے ہیں، باقی نثر سادہ رہتی ہے لیکن اس میں بھی کوئی منفرد طرزِ ادا پیدا نہیں ہوتا۔ رنگین عبارت کا نمونہ ''فسانۂ عجائب'' ہے۔ سادہ نثر کی بازی حیدر بخش حیدری نے جیت لی ہے۔ دلّی کی عام بول چال کی زبان کی رچاوٹ کو تہذیبی رنگ کے ساتھ میر امن لے گئے ہیں۔ اس طرح طرزِ ادا کے اعتبار سے نہال چند کے لیے کچھ نہیں بچتا لیکن قصے کی دلچسپی سے اس کی عام مقبولیت ضرور برقرار رہتی ہے۔ لوک کہانی کے رومانی رنگ نے اس دلچسپی کو سدا بہار بنادیا ہے۔ جب تک سرزمینِ ہند پر دریائے نربدا الثابہتا ہوا موجود ہے تین دریاؤں (نربدا، بھدرا، جھیلا) کی یہ کہانی بھی ہمارے دلوں کو گرماتی رہے گی۔

نہال چند لاہوری میر امن، شیر علی افسوس یا حیدر بخش حیدری کی طرح کسی خاص طرزِ نثر کی بنیاد نہیں رکھتے۔ ان کی نثر میں محاورات کم ہیں اور فارسی الفاظ و تراکیب بھی امن و حیدری سے زیادہ ہیں ''مذہب عشق'' کی ایک اہمیت تو یہ ہے کہ اس کی بنیاد مقبولِ عام لوک کہانی پر رکھی گئی ہے، دوسرے یہ اردو کی بہترین مثنوی ''گلزارِ نسیم'' کا ماخذ ہے اور تیسرے یہ کہ فورٹ ولیم کالج کی نثر نگاری کے ارتقاء کا مطالعہ کرنے والوں کے لیے بھی اس کی خاص اہمیت ہے۔ ہم

آج قصہ گل بکاولی کو "مذہبِ عشق" اور "گلزار نسیم" ہی کے حوالے سے جانتے ہیں۔

میر بہادر علی حسینی فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی کے پہلے "میر منشی" تھے۔ انھوں نے بھی کالج کے لیے کئی ایسی کتابیں تیار کیں، جو آج بھی خوشبو دے رہی ہیں۔ اگلے باب میں ہم میر حسینی کی خدمات کا جائزہ لیں گے۔

حواشی:

[۱] مذہبِ عشق، نہال چند لاہوری، مرتبہ و مقدمہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء

[۲] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۵۳، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء اور

Origins of Modern Hindustani Literature: Source material Gilchrist Letters, M.Atique Siddiqi, P135, Aligarh 1963.

[۳] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۲۰، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۴] قصہ گل بکاولی (قلمی) ایشیاٹک سوسائٹی، بنگال بحوالہ فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۲۳۶، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۵] آرایشِ محفل (قلمی) ایشیاٹک سوسائٹی بنگال کلکتہ بحوالہ باغ و بہار مرتبہ رشید حسن خاں مقدمہ ص ۵۶، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۲ء

[۶] سرِ دلبراں، سید محمد ذوقی، ص ۳۶۰، طبع سوم۔ کراچی ۱۴۰۰ھ

[۷] متاعِ عزیز، عزیز احمد، مرتبہ ڈاکٹر صدیق جاوید، ص ۱۸۴، مکتبۂ عالیہ۔ لاہور ۱۹۹۱ء

[۸] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۲۰۔۳۳۷، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

ساتواں باب

میر بہادر علی حسینی

حالات اور مطالعہ: نثر بے نظیر، اخلاقِ ہندی، نقلیات وغیرہ

فورٹ ولیم کالج کونسل نے ۲۹/اپریل ۱۸۰۱ء کے اجلاس میں دو سو روپے ماہوار پر میر بہادر علی حسینی کو چیف منشی، ایک سو روپے ماہوار پر ترنی چرن مترا کو سیکنڈ منشی اور چند دوسرے ماتحت منشی مقرر کرنے کی منظوری دی[۱] ۴/مئی ۱۸۰۱ء کو میر بہادر علی حسینی فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ ہندوستانی کے پہلے چیف منشی کی حیثیت سے وابستہ ہو گئے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تلاشِ معاش میں بہادر علی حسینی ۱۸۰۰ء میں کسی وقت کلکتہ آ گئے تھے۔

کالج کے دوسرے منشیوں کی طرح بہادر علی حسینی کے حالات بھی معلوم نہیں ہیں۔ خود انھوں نے اپنی کتابوں میں اتنے حالات بھی درج نہیں کیے جتنے میر امن، شیر علی افسوس اور حیدر بخش حیدری نے اپنی تالیفات و تراجم میں دیے ہیں۔ حسینی کی زبان کی لٹک اور لہجے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا تعلق صوبہ بہار سے تھا[۲] اس کی تصدیق ان کی پہلی تصنیف ''نثر بے نظیر'' کی پہلی صورت کے لہجے اور زبان سے بھی ہوتی ہے جو عام کی بولی میں لکھی گئی ہے۔ مثلاً ''نثر بے نظیر'' کے یہ چند جملے دیکھیے:

(الف) ''اب یہاں سے کہانی کی داستان، جونئی زبان، تازہ مضمون ہے، سو شروع ہوئی تک اس شیریں قصے کا بیان دل دے کر سنو''[۳]

(ب) ''اس کلام کی بندشِ درست اور الفاظِ دلچسپ سے حظِ وافر اٹھاوے تب ہندوستانی زبان کی کیفیت معلوم کرے کہ ہاں ریختہ اس کو کہتے ہیں اور بولنے کی طرز اس کی یوں کر ہے''[۴]

(ج) فی الحال سورج کا منھ، مارے جالن کے انگارا ہو گیا''[۵]

۴/مئی ۱۸۰۱ء کو جب بہادر علی حسینی کالج سے وابستہ ہوئے تو میر شیر علی افسوس وہاں پہلے سے بحیثیت مترجم کام کر رہے تھے اور گل کرسٹ انھیں قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ میر بہادر علی کی موجودگی میں گلِ کرسٹ نے کالج کی ساری تصنیفات، تراجم و تالیفات کی اصلاح اور طباعت کے لیے تیار کرنے کا کام شیر علی افسوس کے سپرد کر دیا تھا جس کا ذکر ہم افسوس کے مطالعے میں پہلے کر آئے ہیں۔ افسوس نے ''آرایشِ محفل'' (تاریخ) کی اس تمہید میں، جو آج بھی مسودہ (قلمی) میں موجود ہے اور جس کا کچھ حصہ اپنے رفیق کار منشیوں کے کہنے پر چھپتے وقت نکال دیا تھا، لکھا ہے کہ حکم تھا:

> ''اب جتنی کتابیں کہ لوگوں کی تالیف ہیں یا ترجمے تو انھیں اصلاح دے۔ زنہار اس امر میں کسی کی خاطر نہ کرنا۔ ان کی صحت و غلطی کی پرسش تجھی سے ہوگی، مؤلفوں، مترجموں سے کچھ

علاقہ نہیں۔ میں مجبور تھا۔ حکم ان کا رد نہ کر سکا۔ طوعاً و کرہاً اس کام میں مشغول ہوا۔ چنانچہ ''نثر بے نظیر'' بھی چھاپے کے وقت اسی طرح درست کرنے میں آئی۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ بے رنگ تھی اور نظم بھی اس کی نہایت رنگین صنائع بدائع سے بھری ہوئی۔ میر حسن سا شاعر اس مصنف اور مؤلف اُس کا فنِ شاعری سے ماہر نہ تھا۔ بنا بریں مطابق اس کے نہ کر سکا۔ ہاں اپنی وضع کی ایک کتاب جدی لکھی، چنانچہ اکثر صاحبوں کے پاس وہ موجود ہے'' [۵ الف]

آگے چل کر ''مذہب عشق'' کے بارے میں لکھتے ہوئے یہ بھی لکھا کہ

''گل بکاولی کی اتنی اصلاح کے باوجود اپنا نام اس میں اس لیے داخل نہیں کیا کہ ''نثر بے نظیر'' میں ہرگاہ کہ یہ امر نہ ہوا تو کسی میں نہ ہو۔ چنانچہ کسی کتاب کے آخر (کذا) اپنا نام ثبت نہ کیا۔ ساتھ اس کے اس کام سے دست بردار بھی ہوا کہ محنت برباد گنہ لازم جس کا نتیجہ ہو، وہ بے فائدہ ہے'' [۶]

اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ اصلاح کی وجہ سے میر شیر علی افسوس (مترجم) اور میر بہادر علی حسینی (میر منشی) کے تعلقات خراب ہو گئے تھے اور شاید بگڑ کر بہادر علی حسینی نے ۱۸۰۴ء میں میر منشی کے عہدے سے استعفا دے دیا تھا۔ کالج کے ریکارڈ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۰۴ء میں میر شیر علی افسوس میر منشی بنا دیے گئے تھے اور بہادر علی حسینی مترجم کے منصب پر فائز کر دیے گئے تھے۔ افسوس اپنی وفات ۱۹ر دسمبر ۱۸۰۹ء تک اسی منصب پر فائز رہے [۷] کالج ریکارڈ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ حسینی بحیثیت مترجم تین سال کی مدت کے لیے مقرر کیے گئے تھے اور دسمبر ۱۸۰۷ء میں اس میں مزید توسیع کی گئی اور کم از کم ۱۸۱۸ء تک وہ اسی حیثیت میں کالج سے وابستہ رہے [۸] روبک نے یکم جون ۱۸۱۸ء کو کالج میں موجود عملے کی جو فہرست دی ہے اس میں مترجم کی حیثیت سے بہادر علی حسینی کا نام درج ہے [۹]

کسی ماخذ سے میر بہادر علی حسینی کے سالِ وفات کا پتا نہیں چلتا البتہ اتنا معلوم ہوتا ہے کہ ان کا پورا نام میر بہادر علی حسینی ترمذی تھا اور کالج ریکارڈ میں ان کا نام میر بہادر علی درج تھا۔ یہ سب لوگ وہ تھے جنھوں نے، صاحبِ علم ہونے کے باوجود، کالج سے پہلے تصنیف و تالیف کا کوئی کام نہیں کیا تھا اور کالج آ کر وہ کام کیے کہ تاریخ ادب میں آج تک ان کا ذکر چلا آتا ہے۔ کس طرح حالات، ضرورت اور ماحول انسان کی خفتہ صلاحیتوں کو اجاگر کرتے ہیں، یہ لوگ اس کی مثال ہیں۔ واضح رہے کہ منشی کے منصب کے لیے باقاعدہ امتحان ہوتا تھا اور پھر ملاقات کے بعد تقرر کیا جاتا تھا [۱۰] ۷ر جون ۱۸۰۲ء کو کالج کونسل کے خط کے جواب میں گل کرسٹ نے میر بہادر علی کے بارے میں لکھا ہے کہ ''میر بہادر علی شاید ہندوستان میں موجود بہترین ہندوستانی اسکالر ہے'' [۱۱] گل کرسٹ کی اس رائے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر بہادر علی نہ صرف اعلیٰ درجے کے زبان داں، صاحبِ علم اور اردو زبان کے رازداں تھے بلکہ فارسی زبان پر بھی پورا عبور رکھتے تھے جس کا ثبوت فارسی سے ان کے اردو تراجم: اخلاق ہندی اور ''تاریخ آسام'' سے ملتا ہے۔ عربی پر بھی انھیں قدرت حاصل تھی جس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ وہ ترجمۂ قرآن مجید میں کاظم علی جوان کے ساتھ شریک مترجم تھے۔

ان کی ولدیت کے سلسلے میں ایک غلط فہمی کا ازالہ بھی ضروری ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے لکھا ہے کہ ترجمۃ القران کا پہلا ایڈیشن، جو حسینی کے والد کے اہتمام سے شائع ہوا تھا، دہلی میں ہی طبع ہوا تھا [۱۲] یہی غلطی ڈاکٹر وحید

قریشی سے پہلے ''ارباب نثر اردو'' کے مصنف سید محمد سے سرزد ہوئی تھی۔ یہ اطلاع سب سے پہلے گارسیں دتاسی نے اپنی تصنیف ''تاریخ ادب ہندوی و ہندوستانی'' [۱۳] میں دی تھی جس کا حوالہ ڈاکٹر قریشی نے اصل فرانسیسی عبارت اور اس کے اردو ترجمے کے ساتھ اپنے ''مقدمہ'' میں دیا ہے۔ گارسیں دتاسی کے الفاظ یہ ہیں۔

''حسینی، سید عبداللہ کے باپ ہیں جو شاہ عبدالقادر کے اردو ترجمۂ قرآن کے ناشر ہیں یہ کلکتہ سے ۱۸۲۹ء میں چھپا'' [۱۴]

یہ جملہ بالکل صاف ہے۔ اصل فرانسیسی عبارت مع اردو ترجمہ مقدمہ میں نقل کی گئی ہے جو اصل کے مطابق ہے۔ اس سے تین باتوں کا پتا چلتا ہے۔ ایک یہ کہ سید عبداللہ میر بہادر علی حسینی کے باپ نہیں بلکہ بیٹے تھے۔ دوسرے یہ کہ وہ شاہ عبدالقادر کے اردو ترجمہ قرآن کے ناشر تھے اور تیسرے یہ کہ ترجمۂ قرآن ۱۸۲۹ء میں کلکتہ سے شائع ہوا تھا۔

قرآن مجید کے سالِ اشاعت سے اس بات کا بھی پتا چلا کہ حسینی اور ان کا خاندان کلکتہ میں آباد ہو گیا تھا، جہاں ان کے بیٹے سید عبداللہ نشر و اشاعت کا کام کر رہے تھے۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ حسینی نے، جو ۱۸۱۸ء تک کالج سے وابستہ تھے، اپنی زندگی کا باقی عرصہ یہیں کلکتہ میں گزارا اور یہیں وفات پائی۔

میر بہادر علی حسینی ترمذی نے فورٹ ولیم کالج کے لیے چار کتابیں ترجمہ و تالیف کیں جن میں (۱) ''نثر بے نظیر'' (۲) ''اخلاقِ ہندی'' اور (۳) ''نقلیات'' کالج سے شائع ہوئیں اور چوتھی کتاب ''تاریخ آشام'' مسودہ کی شکل میں محفوظ ہے اور آج تک شائع نہیں ہوئی۔

(۱) ''نثر بے نظیر'' کو حسینی نے دو طرح سے لکھا۔ کالج کی ضرورت تھی کہ میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' کے قصے کو ''نو آموز صاحبان'' کے لیے سادہ و سہل نثر میں لکھا جائے۔ اس ضرورت کے پیش نظر حسینی نے اس کا پہلا روپ تیار کیا اور لکھا کہ:

> ''میر بہادر علی حسینی نے حسن دہلوی کی مثنوی اردو کی زبان میں، جو نظم رنگیں ہے، سوسراسر اسے دو طرح سے زبانِ ریختہ میں شاہ عالم کے عہد میں ۱۲۱۵ھ (بارسو پندرہ ہجری) مطابق ۱۸۰۲ء (اٹھارہ سو دو عیسوی) بموجب حکم صاحب خداوندِ نعمت مستر جان گل کرسٹ صاحب بہادر دام اقبالہ کے نثر کیا: ایک کو عام کی بولی میں، جس ڈھب سے سب کوئی آپس میں بولتے ہیں، سو مبتدیوں کے حق میں ہندوستانی زبان سیکھنے کے واسطے بہت اچھی ہے کیوں کہ اس میں ہندی کے بہت سے لفظ ہیں اور دوسری خاص کے محاورے میں کہ جس وضع سے اشخاصِ امتیازی باہم گفتگو کرتے ہیں سو وہ منتہیوں کے مطالعے کے واسطے نہایت خوب ہے، کس واسطے کہ اس میں الفاظ فارسی اور عربی کے زیادہ مخلوط ہیں۔ پس اب یہاں سے کہانی کی داستان، جو نئی زبان تازہ مضمون ہے، سو شروع ہوئے تک اس شیریں قصے بے نظیر کا بیان دل دے کر سنو تو سہی۔ کیا خاصہ نو طرز مضمون ہے کہ کیا کہیے۔ جو کوئی اسے بنظرِ تامل ملاحظہ کرے سو اس کلام کی بندش درست اور الفاظ دل چسپ سے حظ وافر اٹھاوے تب ہندوستانی زبان کی کیفیت معلوم کرے کہ ہاں ریختہ اس کو کہتے ہیں اور بولنے کی طرز اس کی یوں کر ہے'' [۱۵]

یہ اس کا پہلا روپ ہے جو شاید کبھی شائع نہیں ہوا۔ اس کا دوسرا روپ وہ ہے جس کا ذکر محولہ بالا اقتباس میں بھی آیا ہے اور جس پر میر شیر علی افسوس نے نظر ثانی کی تھی اور جو کئی بار شائع ہوا۔ اس کا پہلا کمیاب ایڈیشن (مطبوعہ) ہمارے

سامنے ہے جس کی تمہید میں یہ عبارت درج ہے:

''اب اس کو عہد میں شاہ عالم بادشاہ کے اور ریاست میں امیر سراپا تدبیر..... مارکویس ولزلی گورنر جنرل بہادر دام اقبال، کی سنہ ۱۲۱۷ھ بارہ سو سترہ ہجری میں مطابق سنہ ۱۸۰۲ء اٹھارہ سو دو عیسوی کے، حکم سے صاحب خداوند نعمت....... جان گل کرسٹ صاحب بہادر (کذا) کے۔ عاصی میر بہادر علی حسینی نے شروع قصے سے موافق محاورۂ خاص کے نثر میں لکھا۔ پہلے اس سے یہ خاکسار اس کہانی کو خاص و عام کی بول چال کے مطابق بہ طرز سہل واسطے صاحبان نو آموز کے تحریر کر چکا تھا۔ اب جی میں یوں آئی کہ اس داستانِ شیریں کو (کہ فی الحقیقت قصہ شیریں سے شیریں تر ہے) اس رویے سے نثر کروں کہ ہر ایک زبان داں و شاعر اس کو سن کر عش عش کرے اور اس ہیچ مداں کی ایک یادگاری دنیا میں رہے''[۱۶]

پہلا روپ (قلمی) ۱۲۱۵ھ میں اور دوسرا روپ (مطبوعہ) ۱۲۱۷ھ میں تیار ہوا۔ پہلے روپ کے مخطوطے میں، جس کا عکس میرے سامنے ہے، ہجری ۱۲۱۵ھ تو صحیح دیا ہے لیکن سنہ عیسوی ۱۸۰۲ء غلط ہے۔ یہ غلطی خود حسینی سے ہوئی ہے۔ یکم محرم ۱۲۱۵ھ کو ۲۵ رمئی ۱۸۰۰ء پڑتا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب سنہ ہجری عام طور پر رائج تھا اور سنہ ہجری کی وہ حیثیت تھی جو آج سنہ عیسوی کی ہے۔ دوسرا روپ پہلی بار ۱۸۰۳ء مطابق سنہ ۱۲۱۸ھ میں ہندوستانی پریس کلکتہ سے چھپ کر شائع ہوا۔ مثنوی ''سحر البیان'' اعلیٰ قابلیت کے نصاب میں داخل تھی اور اسی لیے یہ دوسرا روپ اعلیٰ قابلیت کی جماعتوں کے لیے شائع کیا گیا تھا۔ خلاصہ کلام یہ کہ پہلے روپ کا سال تصنیف ۱۲۱۵ھ ہے اور دوسرے روپ کا سال تصنیف ۱۲۱۷ھ ہے۔ غالب گمان ہے کہ پہلا روپ (۱۲۱۵ھ) کبھی شائع نہیں ہوا۔

پہلا روپ ''عام کی بولی میں'' اور دوسرا روپ ''موافق محاورۂ خاص'' کے لکھا گیا تھا۔ ایک تصنیف کے دو الگ الگ روپ اس طرح اس سے پہلے کبھی تیار نہیں کیے گئے تھے۔ دوسرے روپ کی مسجع عبارت میں، جس میں عربی و فارسی الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں، حسینی نے سادگی و سلاست کو گھلانے ملانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ نثر کے ان دونوں روپوں کے فرق کو واضح کرنے کے لیے ہم دونوں سے قصے کے اس حصے کی عبارت نقل کرتے ہیں جہاں تعمیر باغ کی تیاری ہو رہی ہے:

<u>پہلا روپ ''نثر بے نظیر'' (قلمی) ''عام کی بولی میں''</u>

''اب ذرا کیفیت اس باغ کی سنو جس کو جہاں پناہ نے اس گل رو کی خاطر بنوایا۔ اس کے درست نقشے کو دیکھتے ہی لالے کے جگر میں جگری داغ پیدا ہوا۔ نرگس نے جیوں آنکھ کھولی، کھولتے ہی حیرت زدہ ہکا بکا چشم وارہ گئی اور سرو نے جو گل چہروں کو روشوں پر لبِ جو بھرتے دیکھا، مارے رشک کے ایک پاؤں پر کھڑے کا کھڑا رہ گیا۔ علیٰ ہذا القیاس ہر ایک گل بوٹے کا احوال اس قطعۂ زینت بخش کے حد سے دگرگوں ہوا۔ خدا شاہد ہے اس بات کا، جس کسو نے ایک بار تعمیر اس کی کو نظر بھر دیکھا، ہر چند یہ چاہا کہ پھر اس ڈول کی عمارت کو کہیں دیکھیے، عمر بھر نہ دیکھا...... ہر ایک دیوار کے بیل بوٹے اور طاق بندی باہر بھیتر صحن سے ایک سڈول، با قرینے جیسے چاہئیں۔ اگر کوئی بنظر امتحان دیکھا چاہے ادنیٰ سے ادنیٰ مکان وہاں کا، بے قرینے پاوے سو کیا ذکر۔ دیکھو تو کیا خاصے وسیع صفے دالان در دالان شہ نشین برآمدے بھوں کھڑے۔ وس

سے ستھرے، ہوادار سائبان، چاند سماں بنگلے، غلام گردشیں راوبیاں بالا خانے اور اچھی خوش رنگ کلابتوں کی ڈوریاں لگیں چلونیں دروں پر بندھی ہوئیں۔ وے خاصے طرح طرح کے باناتی و درختے پردے، دروازوں پر خوبی سے لٹکے ہوئے۔ وے تختہ آئینے کے کواڑ پاکیزگی سے چاروں طرف اوپر نیچے ایسے لگے جو چوگنا لطف نمود ہو۔ اس سے طلائی نقرئی گنگا جمنی خوش رنگ ڈوریاں چاند سورج کی نظر کے تاروں سے بنی ہوئی۔ چھتوں میں لگیں جس کی چمک سے گھر اجالا ہو رہا۔ وے چقیں نہ تھیں عجایب تماشا تھا بلکہ آنکھوں کا جال اگر کہیے تو ہوسکتا ہے کیوں کہ نگاہ کا نکلنا وہاں سے محال تھا اور کی تو کیا مجال دو چشمی تصویریں رنگ محلوں کی وہاں کی ستھرائی سے باندازا ایسی کھنچی ہوئیں کہ مانی مصور دیکھ کانوں پر ہاتھ رکھ گیا.....'' [۱۷]

دوسرا روپ ''نثر بے نظیر'' (مطبوعہ ۱۸۰۳ء) ''موافق محاورۂ خاص کے''

''جب وہ نونہال چمنِ سلطنت پاؤں پاؤں چلنے لگا، حضرت نے میرِ عمارت کو حکم کیا کہ ایک خانہ باغ ایسا بنے کہ ثانی اس کا گلزارِ جہاں میں نہ نکلے۔ چنانچہ وہ سعادت مند حکم بجا لایا اور ویسا ہی اس نے بنایا۔ اگر باغِ ارم اس کی بہار دیکھے، لالہ کی مانند داغِ حسرت اپنے جگر پر سدا لیے رہے اور گلشن فردوس کا چمن جو اس عالم کا مشاہدہ کرے، نرگس کی طرح تمام عمر حیرت میں کاٹے۔ اس کا ہر ایک مکان جنت کا نمونا۔ صفائی و شفافی سے اس کے پھولوں کی بہار کا عالم دونا۔ اس کے دروں کی محرابوں کے آگے محرابِ آبروئے خوباں جھک جائے اور وہاں کے آئینوں کی آب و تاب سے رخسار مہ رویاں شرمائے۔ اسلوب دار و خوش قطع ہر ایک ایوان۔ زربفت و بادلے کے سائبان جہاں تہاں سنہری روپہری چھتوں کی وہ نمائش۔ ہر ایک مکان کے نقش و نگار کی یہ آرائش، جسے دیکھ کر نقش و نگار ارژنگ دنگ ہو جائے اور نقاش قضا بھی ایک نظارے میں اپنے ہوش کھو بیٹھے۔ دیکھنے والوں کی نگاہوں کے لیے ان کی تیلیوں کی ساخت جال تھی جس کی آنکھ ان پر پڑی نظر وہیں رہی۔ نہ ادھر آسکی نہ ادھر جا سکی۔ مقیشی ڈوریاں ان کی، رکھتی تھیں یہ جھمکڑا گویا تارِ نگاہِ ماہتاب سے ان کو باٹا تھا۔ ہر ایک مکان میں رنگ برنگ کا فرش مخملی۔ جا بجا مسند شاہانہ قرینے سے لگی ہوئی۔ پائے ہوس اس سے آگے قدم نہ دھرے اور پیکِ نظر بھی نقشِ قدم کی مانند وہیں بیٹھ رہے تخلیے روپے سونے کے روشن ہر ایک مکان میں جڑاؤ چھپر کھٹ اور پلنگ بچھے ہوئے ہر ایک دالان میں۔ وہاں کی زمین رنگت اور صفا میں صندل سفید کے تختے کے برابر اور غبار اس کا عبیر کھنٹی سے خوشبوتر۔ روشیں صاف ستھری ہموار۔ چبوترے جا بجا خوش قطع و اسلوب دار۔ سنگِ مرمر کی نہر کے آگے موجِ آب گہر پانی بھرے۔ آبشار کی چینوں کے روبرو آئینہ رخوں کی چینِ پیشانی عجز سے اپنا ماتھا رگڑے۔ بلور کے حوض صفائی و شفافی میں جوں سینۂ خوباں اور پر آب مثلِ دیدۂ عاشقاں، چمن پھولوں سے ایک لخت معمور۔ ایک سی بہار نزدیک اور دور۔ قرینے سے لگے ہوئے سرو سہی۔ درختوں میں پرے جھولتے سیب و بہی۔ روشوں پر جھومے ہوئے درخت میوہ دار۔ سرسبز و شاداب ہر ایک شاخسار.......'' [۱۸]

میر حسن کی ''سحر البیان'' (۱۱۹۹ھ) اپنے حسنِ بیان، تہذیبی رچاؤ، صنائع بدائع کے لطیف استعمال، فصیح و بلیغ زبان، قصے کی جاذبیت کی وجہ سے کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے۔ اسے نثر میں بیان کرنے کے لیے بھی میر امن جیسا انشا پرداز ہوتا تو مثنوی کی فضا کو نثر میں ڈھالتا اور اس طرح اس قصے کو چار چاند لگ جاتے۔ پھر خود حسینی کے لیے قصے

کو نثر میں لکھنے کا پہلا تجربہ تھا۔ اسی لیے اس کا پہلا روپ کمزور ہے۔ اس کی عبارت میں وہ ربط بھی نہیں ہے جو نثر میں جان ڈالتا ہے اور سلاست کو بیان کا حسن بناتا ہے۔ پہلا روپ پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اٹک اٹک کر قصہ بیان کر رہے ہیں۔ دوسرا روپ رنگین مسجع و مقفیٰ اور مربوط ہے۔ کہیں کہیں عبارت کو مقفیٰ بنانے کے لیے جملے کی ساخت بھی فارسی عبارت کے زیرِ اثر آ گئی ہے۔ دوسرے مطبوعہ روپ کو پڑھتے ہوئے یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ حسینی رنگین عبارت میں سادگی کو شامل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں لیکن یہ سادگی چھپی چھپی، دبی دبی سی رہتی ہے۔ سادگی کو شامل کرنے کی کوشش کی وجہ سے بول چال کا لہجہ نثر میں واضح طور پر موجود رہتا ہے۔ دوسرے روپ کی عبارت اور قصے کی ہیئت پہلے روپ سے بہتر و پراثر ہے۔ یہی وہ روپ ہے جس کی نظرِ ثانی کا کام شیر علی افسوس نے گل کرسٹ کے حکم پر کیا تھا۔ یہی دوسرا روپ سول و فوجی افسروں کے اعلیٰ قابلیت کے نصاب میں شامل تھا۔ ۱۸۷۰ء میں اس کا تیسرا ایڈیشن مرتبہ ڈبلو۔ این لیس۔ کلکتہ سے شائع ہوا تھا[۱۹] ''نثر بے نظیر'' میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' کا پہلا نثری روپ ہے۔

(۲) حسینی کی دوسری نثری تالیف ''اخلاقِ ہندی'' ہے جو فارسی زبان کی تالیف ''مفرح القلوب'' کا اردو روپ ہے جسے تاج الدین مفتی الملکی نے صوبہ بہار کے ملک المملوک نصرۃ الدولہ کے حکم سے سنسکرت سے فارسی میں کیا تھا۔ اتنا جاننا ضروری ہے کہ ''مفرح القلوب'' سنسکرت زبان کی تصنیف ہتو پدیش کا ترجمہ ہے اور ہتو پدیش ''پنچ تنتر'' سے ماخوذ ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ہتو پدیش کی ۴۳ کہانیوں میں سے ۲۵ ''پنچ تنتر'' سے لی گئی ہیں۔ ہتو پدیش کا مولف وشنو شرما نہیں ہے جیسا کہ سمجھا جاتا رہا ہے بلکہ نرائن بھٹ ہے اور ہتو پدیش نویں صدی عیسوی کی تالیف ہے۔ ان کہانیوں کے کردار چرند و پرند ہیں جو آدمیوں کی طرح بات چیت کرتے اور آدمیوں ہی جیسا طرزِ عمل اختیار کرتے ہیں۔ ''کلیلہ دمنہ'' کی کہانیاں بھی اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ ابن المقفع نے 'کلیلہ دمنہ' کے نام سے عربی زبان میں ان کہانیوں کو تالیف کیا تھا اور پھر نصر اللہ نامی شخص نے ''کلیلہ دمنہ'' کے نام ہی سے اس کا فارسی میں ترجمہ کیا۔ اس کے بعد سلطان حسین مرزا، والیِ خراسان کے سردار نظام الدولہ امیر شیخ احمد سہیلی کی فرمائش پر ملا حسین بن علی واعظ کاشفی (م ۹۱۰ھ/۱۵۰۵ء) نے ابن المقفع (عربی) اور نصر اللہ (فارسی) دونوں کے نسخوں سے حسبِ دل خواہ اخذ کر کے، ترمیم و تنسیخ کے ساتھ، ''انوارِ سہیلی'' تالیف کی۔ اس کے بعد ''انوارِ سہیلی'' کو سامنے رکھ کر ابو الفضل نے ''عیارِ دانش'' کے نام سے اس کا خلاصہ قلم بند کیا اور ابن المقفع کے وہ دو باب بھی، جو واعظ کاشفی نے چھوڑ دیے تھے ''عیارِ دانش'' میں شامل کر دیے[۲۰] فورٹ ولیم کالج کے لیے منشی حفیظ الدین احمد نے 'عیارِ دانش' کا اردو ترجمہ ''خرد افروز'' کے نام سے ۱۸۰۳ء میں کیا۔ اس کے بعد فقیر محمد خاں گویا نے عیارِ دانش کا ترجمہ اردو میں 'بستانِ حکمت' کے نام سے کیا جس کا مطالعہ ہم گویا کے ذیل میں آگے کریں گے۔

''اخلاقِ ہندی'' جو ''مفرح القلوب'' کا اردو ترجمہ ہے، اپنے نفسِ مضمون اور اسلوبِ بیان کے لحاظ سے ایک دلچسپ تصنیف ہے۔ گل کرسٹ کے خط مورخہ ۱۲ جنوری ۱۸۰۲ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ''اخلاقِ ہندی'' کی طباعت شروع ہو چکی تھی[۲۱] گویا یہ کتاب ۱۲ جنوری سے پہلے ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکی تھی۔ ''اخلاقِ ہندی'' پہلی بار ۱۸۰۳ء میں چھپ کر شائع ہوئی[۲۲] ''اخلاقِ ہندی'' کی ''تمہید'' میں حسینی نے لکھا ہے کہ ''اس کتاب کو ہند میں 'ہتو پدیش' یعنی نصیحتِ مفید کہتے ہیں اور اس میں چار باب مندرج ہیں۔ ایک میں ذکر دوستی کا، دوسرے میں دوستوں کی جدائی کا، تیسرے میں لڑائی کی ایسی باتوں کا، جو اپنی فتح ہو اور مخالف کی شکست، چوتھے میں کیفیت ملاپ کی خواہ لڑائی

کے آگے ہو یا پیچھے۔ غرض ایسے عجیب و غریب قصوں میں قصے لپٹے ہوئے ہیں جن کے دیکھنے اور سننے سے آدمی دنیا کے کاروبار میں بہت ہوشیار، نہایت چالاک ہو جاوے۔ علاوہ اس کے بھلی بری حرکتیں ہر ایک کی نظر میں آویں'' [۲۳]
ان سب قصوں کے کردار چرند پرند ہیں جن کا طرزِ عمل انسانوں جیسا ہے۔

''اخلاق ہندی'' کی بنیادی کہانی صرف اتنی ہے کہ گنگا کنارے کے ایک شہر مانک پور کا راجا چندر سین اپنے چاروں لڑکوں کی بے ہنری و بے تمیزی کی وجہ سے پریشان تھا کہ اس کے دربار کے ایک برہمن بشن سرما نے کہا کہ وہ ان لڑکوں کو چھ مہینے کے عرصے میں جہالت کے بھنور سے نکال کر علم کی روشنی سے مالا مال کر سکتا ہے۔ راجا نے یہ سن کر کہا کہ جو درخت صندل کے پیڑ کے پاس رہے تو وہ بھی خاصیت چندن کی پکڑتا ہے اور ان چاروں کو اس کے سپرد کر دیا۔ برہمن انھیں گھر لے آیا اور لڑکوں کو سمجھایا کہ وہ ان کی خوشی اور فائدے کے واسطے کئی ایک باتیں بہ طور تمثیل کے کوے اور کچھوے، ہرن اور چوہے کی، جو آپس میں یار جانی تھے، سنائے گا جن سے ان میں عقل و شعور پیدا ہوگا۔ لڑکوں نے کہا کہ کہو مہاراج ہم سب دل و جان سے سنیں گے۔ اس کے بعد وہ انھیں ایک حکایت سناتا ہے جس کا سرا اگلی حکایت سے جڑا ہوا ہے۔ ان کہانیوں کو چاروں لڑکے دلچسپی سے سنتے ہیں جن سے ان میں عقل و دانش اور حکمت و عمل کا شعور پیدا ہوتا ہے اور جب چھ ماہ بعد وہ راجا کے بیٹوں کو لے کر آتا ہے تو ان کی جہالت دور ہو چکی تھی۔ راجا نے بشن سرما کو خلعت و انعام دے کر تعظیم سے رخصت کیا۔ ''اخلاق ہندی'' میں ایک کہانی کے اندر سے دوسری کہانی اس طرح فطری انداز سے نکلتی ہے کہ سننے والا اسے سننے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے۔ یہ وہی تیکنیک ہے جو ''توتا کہانی'' میں برتی گئی ہے یا ''الف لیلیٰ'' میں شہرزاد کے قصص میں استعمال ہوئی ہے۔ یہی تکنیک ان مختلف رنگ کی کہانیوں کو وحدت کی لڑی میں پروتی ہے۔

''اخلاق ہندی'' کے موضوعات اور تیکنیک تو ''مفرح القلوب'' (فارسی ترجمہ ہتوپدیش) سے لیے گئے ہیں لیکن حسینی کا اصل کام ترجمے کو اس طور پر اردو زبان کا روپ دینا تھا کہ ایک طرف تو ان کہانیوں کی روح ترجمہ میں آ جائے اور ساتھ ہی نثر سادہ و سلیس ہو۔ ''نثر بے نظیر'' حسینی کی پہلی کاوش تھی جس کو انھوں نے دو طرح سے لکھا تھا لیکن وہاں سادہ و سلیس بیان میں رک رک کر چلنے یا ہکلا ہکلا کر بات کرنے کا احساس ہوتا ہے۔ ''اخلاق ہندی'' کی نثر میں یہ احساس نہیں ہوتا۔ یہاں نثر پر نکھار آ گیا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ ارتقائی منزلیں طے کر کے آگے بڑھی ہے۔ فورٹ ولیم کالج کا یہ بڑا تخلیقی دور تھا۔ میر امن کی ''باغ و بہار''، حیدری کی ''آرائش محفل''، افسوس کی ''آرائش محفل''، نہال چند لاہوری کی ''مذہب عشق'' اسی زمانے میں لکھی گئیں۔ لکھنے والے منزلِ مراد تک پہنچنے کے لیے ان تھک محنت کر رہے تھے اور بول چال کی زبان، ادبی سطح پر استعمال میں آ کر اردو زبان کی قوتِ اظہار کو نمایاں کر رہی تھی۔ کہانیوں میں نصیحت اور تعلیم و تربیت کا عنصر کہانی کے بطن میں اس طرح بیٹھا ہوا ہے جیسے پھول میں خوشبو یا شہد میں مٹھاس ہوتی ہے جسے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ دلچسپ کہانی اور سادہ و سلیس، سدا بہار اسلوبِ بیان میں ''اخلاق ہندی'' کی مقبولیت کا راز چھپا ہوا ہے۔ یہ اسلوب میر امن یا حیدری کی طرح منفرد نہ ہونے کے باوجود جدید نثر کے ایک اہم نمونے کی حیثیت رکھتا ہے۔ حسینی کی یہ نثر ''نقلیاتِ ہندی'' میں اور نکھر کر چست و پُر اثر ہو جاتی ہے۔

(۳) ''نقلیات ہندی'' اکثر غلط فہمی کی بنا پر گل کرسٹ سے منسوب کی جاتی ہے جب کہ خود گل کرسٹ نے اپنے خط مورخہ ۱۹ راگست ۱۸۰۳ء کے گوشوارے کی کیفیت کے خانے میں اسے حسینی ہی کا کام بتایا ہے اور اس پر انھیں دو سو

روپے انعام دینے کی سفارش بھی کی ہے۔ اس پر ہم گل کرسٹ کی تصانیف کے ذیل میں بحث کر آئے ہیں۔ گل کرسٹ ''نقلیات ہندی'' کے اس ایڈیشن کے جامع و مرتب (Compiler) ہیں جس میں نقلیات دیوناگری، رومن اور فارسی رسم الخطوں میں گل کرسٹ کے ''مقدمہ'' کے ساتھ شائع ہوئی تھی لیکن جہاں تک ''نقلیات ہندی'' کا تعلق ہے وہ حسینی ہی کا کام ہے۔

''نقلیات'' دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں ۱۰۸ اور دوسرے حصے میں ۹۲ نقلیات ہیں۔ اس طرح نقلیات کی کل تعداد دو سو ہے۔ یہ کتاب بھی چونکہ انگریز افسروں کو اردو زبان کی تعلیم کے لیے تیار کی گئی تھی اس لیے اس میں تدریسی خصوصیات نمایاں ہیں۔ اس میں ذخیرۂ الفاظ کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔ عام بول چال میں استعمال ہونے والے محاورات اور کہاوتوں کو بھی تدریسی سلیقے کے ساتھ شامل کیا گیا ہے۔ عبارت میں مترادفات اس طرح استعمال کیے گئے ہیں جن سے ان کے معنی بھی واضح ہو سکیں۔ ''نقلیات'' کو اس لیے مختصر رکھا گیا ہے تاکہ طالب علم کی دلچسپی باقی رہے۔ یہاں متروک الفاظ و محاورات بھی عام طور پر استعمال نہیں کیے گئے ہیں، اسی لیے یہاں نثر اپنے جدید تر روپ میں سامنے آتی ہے۔ ''نقلیات'' پڑھتے ہوئے محسوس نہیں ہوتا کہ یہ کتاب آج سے دو سو سال پہلے لکھی گئی تھی۔ نقلیات پڑھتے ہوئے ہندوستانی تہذیب کے ذہنی، سماجی و تہذیبی رویے بھی اجاگر ہوتے ہیں۔

بول چال کی زبان، اس کے مختلف اسالیب اور الفاظ کو واضح کرنے کے لیے ''نقلیات'' میں ایک نیا تجربہ بھی کیا گیا ہے۔ نقل ۷۶ سے ۸۰ تک کہانی ایک ہی ہے لیکن اسے پانچ مختلف روپوں میں بیان کیا گیا ہے [۲۴] یہ سب روپ اردو (ہندوستانی) ہی کے روپ ہیں جو برصغیر میں بولے لکھے جاتے ہیں۔ صرف الفاظ اور لہجوں کا فرق ہے۔ ان پانچوں روپوں کے مطالعے سے آسانی سے یہ فیصلہ کیا جا سکتا ہے کہ ان میں عام طور پر بولا جانے والا روپ کون سا ہے اور یہی وہ روپ ہے جو اردو کا روپ ہے اور فطری و بے تصنع ہے۔ ''نقلیات'' کی عبارت میں بعض مقامات پر ایسے عربی، فارسی الفاظ یا ایسے اردو محاورات بھی استعمال کیے گئے ہیں جن کا بہتر مترادف اردو میں موجود تھا لیکن انھیں اس لیے استعمال نہیں کیا گیا کہ اس کتاب کا پہلا مقصد طالب علم کو زبان سکھانا تھا جن میں یہ الفاظ بھی گل کرسٹ کے پیش نظر تھے۔ اردو زبان کی تدریس کس طرح کی جائے اس کا سبق بھی ہمیں گل کرسٹ سے لینا چاہیے۔ گل کرسٹ نے یہ ''نقلیات'' انگریزوں کو زبان سکھانے اور ان کو ہندوستانی مسلمانوں کے اس معاشرتی اور تہذیبی پس منظر سے آشنا کرنے کے لیے شائع کی تھیں جس کا آئینہ یہ زبان ہے'' [۲۵]

(۴) میر بہادر علی حسینی کا ایک اور فارسی سے اردو ترجمہ ''تاریخ آشام'' (آسام) ہے جو، جے کے بارنگٹن اور ایچ ٹی کول بروک کی فرمائش، پر سنہ اٹھارہ سو پانچ عیسوی مطابق بارہ سو بیس ہجری میں کیا گیا تھا [۲۶] ''تاریخ آسام'' کا قلمی نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہے جس کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ یہ کبھی شائع نہیں ہوا۔ ۱۸۰۵ء ''تاریخ آسام'' کے ترجمے کا سال ہے، اشاعت کا سال نہیں ہے، ''تاریخ آسام'' ولی احمد شہاب الدین طالش نے فارسی زبان میں لکھی تھی جس میں اورنگ زیب عالمگیر کی سلطنت میں نواب عمدۃ الملک میر محمد سعید اردستانی کی کوچ بہار اور آسام کی فوجی مہمات کے چشم دید واقعات و حالات درج ہیں۔ طالش اس مہم میں شروع سے آخر تک نواب عمدۃ الملک کے رفیق و ہم سفر تھے۔ طالش نے اپنی تصنیف کا نام ''فتحیہ عبریہ'' رکھا تھا جو ۱۰۷۳ھ/۱۶۶۲ء میں مکمل ہوئی [۲۷] گارسیں دتاسی نے لکھا ہے کہ ''حسینی کے کام میں سب سے اہم ترجمہ یہی ہے'' [۲۸]

ان تراجم و تالیفات کے علاوہ حسینی، مولوی امانت اللہ، مولوی فضل اللہ اور کاظم علی جوان کے ساتھ قرآنِ مجید کے ترجمے میں بھی شریک تھے۔ ۱۶/اگست ۱۸۰۳ء کے مراسلے و رپورٹ میں [۲۹] گل کرسٹ نے اس کام پر نہ صرف بحیثیت مجموعی پندرہ سو روپیہ اعزازیہ دینے کی سفارش کی تھی بلکہ یہ بھی لکھا تھا کہ اگر اس اعزازیہ پر اعتراض ہو تو مولوی امانت اللہ اور مولوی فضل اللہ کی تنخواہ اسی روپے کر دی جائے اور مرزا کاظم علی جوان کی تنخواہ اسی سے بڑھا کر کم از کم سو روپے کر دی جائے اور یہ بھی لکھا کہ اس ترجمے سے بہادر علی حسینی کی اصل اہلیت و صلاحیت کا اندازہ ہوگا۔ قرآن مجید کے مترجمین کے ناموں میں گل کرسٹ نے سب سے پہلا نام میر بہادر علی ہی کا درج کیا ہے۔ قرآن شریف کے اردو ترجمے کا مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں محفوظ ہے اور یہ کبھی شائع نہیں ہوا۔ ترجمہ قرآن مجید کا آغاز ۱۲۱۸ھ/۱۸۰۳ء میں اور تکمیل ۱۳/ستمبر ۱۸۰۴ء کو ہوئی [۳۰] اس سے واضح ہوتا ہے کہ گل کرسٹ حسینی کے علم و فضل، صرف و نحو پر قدرت قواعد دانی اور عربی و فارسی پر ان کی قدرت کا بہت قائل تھا اور اسی لیے اپنی قواعد ''اے گرامر آف دی ہندوستانی لینگویج'' کا خلاصہ تیار کرنے کے لیے بھی اس نے حسینی سے کہا اور مشورہ کیا تھا۔ گارسیں دتاسی نے اپنی تاریخ ''ادبیاتِ ہندوی و ہندوستانی'' میں لکھا ہے کہ ''حسینی ہندوستانی گرامر پر ایک رسالے کے بھی مصنف ہیں جس کا نام قواعد ہندی یا قواعدِ اردو ہے یعنی ہندوستانی زبان کے اصول۔ یہ گل کرسٹ کی گرامر کا ملخص ہے کیوں کہ یہ کلکتہ میں گل کرسٹ کے نام سے چھپا [۳۱] اسی طرح ''نقلیات لقمانی'' (طبع ۱۸۰۳ء) کی تیاری میں جو لوگ شریک تھے ان میں تارنی چرن متر، مولوی امانت اللہ، سدل مشر پنڈت، شیر علی افسوس، للولال جی کب اور غلام اشرف کے ساتھ میر بہادر علی حسینی بھی شریک تھے [۳۲]

جہاں تک فورٹ ولیم کالج کی تالیفات و تراجم کا تعلق ہے ان کا مواد تو فارسی و عربی وغیرہ سے اخذ کیا گیا ہے لیکن اس مواد کو بول چال کی عام اور سادہ و سلیس زبان میں ڈھالنے کی تحریک کا سہرا گل کرسٹ کے سر جاتا ہے۔ جب کوئی خیال تحریک بن کر قوتِ عمل میں نئی روح پھونکتا ہے تو یہی صورت سامنے آتی ہے۔ یہی صورت اس دور میں پیدا ہوئی۔ اس تحریک میں اسی لیے اسلوبِ بیان ہی اصل اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ حسینی نے بھی ضرورتِ وقت کے مطابق بول چال کی سادہ و سلیس زبان کو اختیار کیا لیکن وہ مروجہ روایتِ نثر کے دائرے سے پوری طرح باہر نہ آسکے اور اسی لیے ''نثرِ بے نظیر'' کے دونوں روپ شاعرانہ رنگینی کے مزاج سے آزاد نہ ہو سکے۔ ان دونوں روپوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ حسینی رنگینی کے دائرے کو توڑ کر باہر نکلنے کی کشمکش میں مبتلا ہیں۔ اردو نثر کے ارتقا کے مطالعہ کے لیے یہ دونوں روپ تاریخی اہمیت کے حامل ہیں یہاں روایت و انحراف کی وہ کشمکش نظر آتی ہے جو تخلیقی سطح پر دوسرے مولفوں کے ہاں اس طرح واضح طور پر دکھائی نہیں دیتی۔ روایت و انحراف کی کشمکش کا مطالعہ ان دونوں روپوں کے تجزیے سے کیا جا سکتا ہے۔ ترجمہ کرنے والے کو بیک وقت چار اثرات سے مقابلہ کرنا پڑتا ہے:

(۱) اس زبان کی روایت اور جملے کی ساخت کا اثر جس سے ترجمہ کیا جا رہا ہے۔

(۲) اس موضوع کے اسلوبِ بیان کا اثر جو اس کتاب میں موجود ہے۔

(۳) خود اس زبان کی روایت جس میں وہ موضوع لکھا اور ترجمہ کیا جا رہا ہے۔

(۴) خود مترجم کا مزاج اور اس کی ذہنی سطح

ترجمہ کی جانے والی زبان اور موضوع ان جانے طور پر اس زبان کے اسلوب کو متاثر کرتے ہیں جس میں وہ ترجمہ کیا

جارہا ہے اسی لیے ''نثر بے نظیر'' کا اسلوبِ بیان ''اخلاقِ ہندی'' کے اسلوب بیان سے مختلف ہے اور ان دونوں کا اسلوب، سادہ وسلیس ہونے کے باوجود، ''تاریخ آسام'' کے اسلوب سے مختلف ہے۔ زندہ ترجمے محولہ بالا چاروں اثرات کے امتزاج سے وجود میں آتے ہیں اور اس زبان کو، جس میں ترجمہ کیا جارہا ہے، ایک نیا اسلوب دیتے ہیں۔ میر امن نے جب یہی کام کیا تو اردو زبان کے ہاتھ وہ منفرد اسلوب آیا جو اردو فکشن نگاری کو ایک نیا اسلوب دیتا ہے۔ شیر علی افسوس جب ''گلستان'' کے ترجمے ''باغِ اردو'' کے تجربے سے گزر کر ''خلاصۃ التواریخ'' کے ترجمے: ''آرایش محفل'' پر آئے تو ان کے اصل جوہر کھل گئے اور تاریخ نویسی کا ایک نیا اسلوب اردو زبان کے ہاتھ آیا جو آگے چل کر محمد حسین آزاد کے اسلوب کی صورت میں امَر ہوگیا۔ حیدر بخش حیدری نے سادہ وسلیس نثر کا راز جب پایا تو حاتم طائی کے قصے (آرایش محفل) میں وہ اسلوب اردو فکشن کے ہاتھ آیا جس نے آنے والے زمانے میں اردو اسلوب بیان کو ایک نیا رنگ دیا۔ رہے حسینی تو انھوں نے بول چال کی سادہ وسلیس اسلوب کا راز تو پالیا تھا مگر اس میں وہ گھلاوٹ پیدا نہ کرسکے جو ہمیں میر امن (باغ و بہار)، شیر علی افسوس (آرایش محفل)، حیدر بخش حیدری (آرایش محفل) کے نئے رنگ کے اسلوب میں نظر آتا ہے۔ ''اخلاق ہندی'' اور ''نقلیات'' سادہ وسلیس اسوب کی کامیاب مثالیں ہیں لیکن ''نثر بے نظیر'' کے دونوں رویوں میں ایک نئے اسلوب کا امکان ابھرتا ہے جس کے سرے ''تاریخ آسام'' سے جاملتے ہیں۔ حسینی کے ہاں یہ ''امکان'' میر امن کی ''باغ و بہار'' کی طرح پورے نو مہینے ماں کے پیٹ میں رہنے والے بچے کی مانند پوری صورت نہیں بنا پاتا اور ادھورا رہ جاتا ہے۔ یہی ادھورا پن حسینی کا اسلوب بیان ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے حسینی کی نثر کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ''یارو اگر دن بُرا آتا ہے تو نیک کام بھی بد ہو جاتا ہے۔ چناں چہ ماں باپ سے زیادہ مہربان اپنے بیٹے بیٹی کے حق میں کوئی نہیں لیکن بعضے وقت ایسا ہوتا ہے کہ وہی ماں باپ اپنے فرزندوں کے دشمن ہوتے ہیں۔ مثل ہے گوالا جب گائے کا دودھ دوھتا ہے، تب بچھڑے کے گلے کو گائے کے پاؤں سے باندھتا ہے۔ اس وقت وہی پاؤں بچھڑوں کی بیڑی ہوتا ہے اور وہ گوالا اپنا مطلب حاصل کرلیتا ہے۔ سنو دوستو! اب شورمت کرو، کچھ ایسا اندیشہ کرو کہ موجب ہر ایک کی مخلصی کا ہو۔ یار وہی جو برے وقت میں کام آوے۔ فراغت میں ہر کوئی کہتا ہے کہ میں تمھارا دوست ہوں۔ اگر کسی کو کچھ ضرور کام در پیش ہوا اور اس کے سبب مغموم ہووے، تو اس کو لوگ مرد نہیں کہتے بلکہ نامرد کر مشہور کرتے ہیں۔ مرد وہ ہے جو حادثہ اس پر پڑے تو دل اپنا مضبوط رکھے اور سوچ بچار اس بات کا کرے کہ اس سے اپنا کام سرانجام ہووے۔ قول بزرگوں کا ہے:
>
> اضطرابی ہے عبث کلکِ قضا نے تیرے ۔۔۔ لکھ دیا ہے جو نصیبوں میں وہی ہووے گا
>
> اب ایسی فکر کیا چاہیے کہ ہر ایک اس بند سے نجات پاوے کیوں کہ عقل مندوں نے کہا ہے کہ چھ چیزیں آدمیوں کو چاہئیں......''[۳۳]

''اخلاق ہندی'' اسی طرح کی سادہ وسلیس نثر میں لکھی گئی ہے حتیٰ کہ استعاراتی اظہار کو بھی سادہ زبان میں ڈھال دیا گیا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ مختصر سا جملہ پڑھیے:

''اسی گفتگو میں تھے کہ سورج کے قاز نے دریائے نیل سے اڑ کر کنارے میں جا غوطہ مارا اور پیچھے سے باز کالی

رات کا نمودار ہوا'' (اخلاق ہندی، ص ۷۱) استعاراتی اظہار کو سادہ و سلیس زبان میں اس طرح ڈھالنا کوئی آسان کام نہیں تھا۔ نہال چند لاہوری جب ''مذہب عشق'' میں ایسے ہی منظر کو بیان کرتے ہیں تو وہ اظہار کی اس سادگی تک نہیں پہنچ پاتے جس تک بہادر علی حسینی پہنچ جاتے ہیں اور نہال چند کے ہاں نثر یہ صورت اختیار کرتی ہے:

''جب مسافر آفتاب ملکِ مغرب کی سیر کو گرم رفتار ہوا اور سیاح ماہتاب رات کے مشکی گھوڑے پر سوار ہو کر مشرق کی طرف سے باگ اٹھا کر چلا تب چاروں شہزادے اپنے اپنے سمندِ بادرفتار پر سوار ہو کر بہ طریقِ سیر شہر میں آئے........'' (مذہب عشق ص ۱۱)

دونوں اقتباسوں میں سادگی و سلاست کو برتنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن حسینی جس طرح اپنی نثر میں استعارے کو سادگی سے ملا دیتے ہیں، نہال چند کے ہاں استعارہ کا رنگ ورنگینی اردو جملے پر حاوی رہتی ہے اور وہ حسینی کی طرح رنگینی کو سادگی سے ہم کنار نہیں کر پاتے۔ اسی لیے فورٹ ولیم کالج کی اردو نثر کے ارتقا کے مطالعے کے لیے حسینی کی نثر خاص اہمیت رکھتی ہے۔ ''اخلاق ہندی'' اور ''نقلیات'' کی سادہ و سلیس نثر کا یہ روپ سفر کرتا ہوا منشی پریم چند کی نثر سے آملتا ہے۔ نہال چند لاہوری اپنی نثر میں فارسی و عربی الفاظ کا سہارا لیتے ہیں جب کہ بہادر علی حسینی بول چال میں بولے جانے والے الفاظ کا سہارا لے کر اپنی نثر کو سادگی سے قریب کر دیتے ہیں اسی لیے حسینی کے ہاں ایسے الفاظ اور کہاوتیں، محاورے زیادہ ملتے ہیں جو بول چال کی زبان کا حصہ ہیں مثلاً

(الف) ''اے یارو! اپنے لڑکوں کو لڑکائی میں علم سکھاؤ'' (اخلاق ہندی، ص ۳)

(ب) ''پھر من میں سوچا: جہاں گنج تہاں مار، جہاں پھول تہاں خار اور زر کے محتاج کو ہر جگہ خوف ہے'' (ص ۹)

(ج) ''تب اس نے وہ پایل ہاتھ پسار کے دکھلائی۔ بنوہی بولا ''تو باگھ میں مانس، میرا ماس تیرا ادھار، مجھے تیرا بھروسا نہیں'' (ص ۹)

(د) ''اب یہ پایل میرے کس کام آوے گی۔ تجھے فقیر دیکھ کر دیتا ہوں تاکہ مجھے ثواب ہو۔ تم ہرگز خوف اپنے دل میں مت لاؤ۔ نسنگ چلے آؤ۔ جیسی میں اپنی جان جانتا ہوں ویسی ہی دوسرے کی۔ راہی نے کہا: اتنے آدمی اس راہ سے آئے گئے ان کو کیوں نہ دی''؟ کہا ''غنی کو دینا کیا فائدہ؟ جو زحمتی ہو اس کو دارو دیتے ہیں۔ بھلے چنگے کو دوا کھلانی لاحاصل۔ بھوکھے (بھوکے) کو کھلانا موجب ثواب کا ہے'' (ص ۹)

یا یہ نثر پارہ دیکھیے:

''فجر ہوتے ہی دونوں چلے۔ جب کھیت کے نزدیک پہنچے، گیدڑ بولا: جاؤ جی بھر کر کھاؤ۔ ہرن بیٹے کا اندھا، کھیت کی ہریاول کو دیکھ کر بے تامل دوڑا اور بے اندیشے کھانے لگا۔ اسی وقت پھندے میں پھنس گیا۔ گیدڑ بد ذات دل کی خوشی سے اگا ناچنے اور ہاتھ پاؤں کو لگا دے دے مارنے'' (ص ۲۲)

یہ وہ نثر ہے جس میں عام بول چال کی سادہ زبان کو ادبی سطح پر استعمال کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ اظہار کا جدید روپ ہے۔ یہی اظہار مستقبل کی نثر ہے۔

اس دور کی نثر پر خواہ وہ میر امن لکھ رہے ہوں یا شیر علی افسوس، حیدر بخش حیدری لکھ رہے ہوں یا بہادر علی حسینی اٹھارویں صدی عیسوی کی اردو بول چال کی زبان کا واضح اثر ہے۔ یہ وہی بول چال کی زبان ہے جو اپنے طور سے میر اور خواجہ درد کی شاعری میں ملتی ہے۔ اسی لیے وہ الفاظ جو انیسویں صدی میں متروک ہو گئے ہیں حسینی کی نثر میں بھی

استعمال ہو رہے ہیں مثلاً ٹک، کبھو، کسو، تس پیچھے، اپنے تیئں، لگ (تک)، جیوں، تیں (تو)، جدی، شور ڈالنا، وغیرہ وغیرہ۔

مظہر علی خاں ولا کی نثر بھی جدید اردو نثر کے ارتقا میں حسینی کی طرح ہی اہمیت رکھتی ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱]Origins of Modern Hindustani Literature, Source Material Gilchrist Letters M.Atique Siddiqi, P 105, Aligarh 1963.

[۲] بنگال کا اردو ادب، ڈاکٹر جاوید نہال، طبع ثانی۔ ص ۷۶۔۷۷، کلکتہ ۱۹۸۴ء

[۳] نثر بے نظیر (۱۲۱۵ھ/۱۸۰۲ء)، میر بہادر علی حسینی، مخطوطہ نمبر یو ۱۲۱، ورق ۲ ب، ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی۔ کراچی۔

[۴] ایضاً، ورق ۲ ب۔

[۵] ایضاً، ورق ۱۰ الف۔

[۵الف] آرایش محفل، (مخطوطہ)، ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ بحوالہ مقدمہ ''باغ و بہار'' مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵۵۔ ۵۶، نئی دہلی ۱۹۹۲ء

[۶] ایضاً

[۷]Sahibes & Munshis, Sisir Kumar Das, P 18, Orien Publications, Calcutta 1978

[۸]The Annals of the collage of Fort william, Thomas Roebuck, Appendix P 49-50, Calcutta 1819.

[۹] ایضاً ضمیمہ، ص ۵۰

[۱۰]Origins of Modern Hindustani Literature محولہ بالا ص ۱۲۱

[۱۱] ایضاً ص ۲۱۲

[۱۲] اخلاق ہندی، مقدمہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء اور ''کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ'' ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۱۸۹، مکتبہ ادب جدید، لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۳]Histoire De La Litterature Hindoui et Hindoustani, Par M. Garcin De Tassy, P 230-234, Paris 1839.

[۱۴] ایضاً علی الترتیب ص ۱۵ و ص ۱۹۷

[۱۵] نثر بے نظیر (مخطوطہ)، میر بہادر علی حسینی، مخزونہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ نمبر یو ۱۲۱، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی کراچی

[۱۶] نثر بے نظیر (مطبوعہ)۔ میر بہادر علی حسینی (پہلا ایڈیشن) ۱۸۰۳ء مطابق ۱۲۱۸ھ کلکتہ: ہندوستانی چھاپے خانے میں چھاپا کیا ہوا منشی آفتاب الدین کا۔

[۱۷] نثر بے نظیر (قلمی) محولہ بالا، ص ۱۵۔۱۷

[۱۸] نثر بے نظیر (مطبوعہ) محولہ بالا، پہلا ایڈیشن ۱۸۰۳ء ص ۱۷۔۱۹

[۱۹]Revised & Corrected by W.N.Lees LL.D, College Press, Calcutta 1870 "نثر بے نظیر"

[۲۰] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۳۴۴۔۳۸۲، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۱]Origins of Modern Hindustani Literature, P107, Aligrah 1963

[۲۲]Linguistic Survey of India, G.A.Grierson, Vol IX, Part I, P 31-32, Moti Lal Banarsi Das,Delhi 1968.

[۲۳] اخلاقِ ہندی، محولہ بالا، ص ۲۔

[۲۴] نقلیات، حیدر بخش حیدری، مرتبہ سید وقار عظیم، ص ۲۴۔۲۵، طبع دوم، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۲۵] نقلیات ہندی، جلد اول و دوم، میر بہادر علی حسینی، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ ص ۶، یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور ۱۹۷۹ء

[۲۶] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۵۴۶، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۲۷] ایضاً، ص ۵۴۸

[۲۸]Histoire de la Litterature Hindoui et Hindoustani, Par M Garcin De Tassy, P 233, Paris 1839.

[۲۹]Origins of Modern Hindustani Literature محولہ بالا، ص ۱۳۲۔۱۳۴

[۳۰] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، محولہ بالا، ص ۴۳۴۔۴۳۵

[۳۱]Histoire de la Litterature Hindoui et Hindoustani, P 231, Paris 1839

[۳۲]Origins of Modern Hindustani Literature محولہ بالا، ص ۱۳۳

[۳۳] اخلاقِ ہندی، بہادر علی حسینی ص ۱۲۔۱۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

آٹھواں باب

مظہر علی خاں ولاؔ

حالات اور مطالعہ: مادھونل اور کام کنڈلا، بیتال پچیسی وغیرہ

مظہر علی خاں ولا نے فورٹ ولیم کالج میں ترجمے کا بہت کام کیا لیکن نثر میں وہاں سے ان کی صرف ایک کتاب ''بیتال پچیسی'' ۱۸۰۵ء میں شائع ہو سکی۔ باقی تراجم مخطوطات کی صورت میں کلکتہ و لندن کے کتب خانوں میں پڑے رہے اور بیسویں صدی کے نصف آخر میں ڈاکٹر عبادت بریلوی کی توجہ سے 'ہفت گلشن''، ''مادھونل اور کام کنڈلا'' اور دیوانِ ولا شائع ہوئے۔ ادھر امتیاز علی تاج کی نگرانی میں ''بیتال پچیسی'' دوبارہ شائع ہوئی اور ''تاریخ شیر شاہی'' کو ڈاکٹر معین الحق نے مرتب کر کے کراچی سے شائع کیا۔ ''تاریخ جہانگیر شاہی'' ہنوز غیر مطبوعہ ہے۔ اگر ولا کی ساری کتابیں اسی زمانے میں فورٹ ولیم کالج سے شائع ہو جاتیں تو آج اُن کی حیثیت معلوم اور سب کے سامنے ہوتی۔ جتنے منشی و مترجم کالج میں کام کر رہے تھے ان میں شیر علی افسوسؔ اور ولاؔ ہی قابل ذکر شاعر تھے۔ اسی زمانے میں ولا نے شیخ سعدی کے ''پند نامہ'' کا منظوم اردو ترجمہ کیا جو اتنا پسند کیا گیا کہ کالج نے اسے افسوس کی ''باغ اردو'' (ترجمہ گلستان) کے ساتھ اور پھر الگ بھی شائع کیا۔

مظہر علی خاں[۱] (وفات ۱۸۱۶ء) جن کا تخلص ولا اور عرفیت لطف علی تھی[۲] فارسی کے مشہور شاعر سلیمان قلی خاں ودادؔ کے بیٹے اور دلی کے رہنے والے تھے[۳] ان کا سالِ ولادت معلوم نہیں ہے۔ ڈاکٹر عبیدہ بیگم نے کالج کے ریکارڈ کے حوالے سے لکھا ہے کہ ۱۲/ اگست ۱۸۱۶ء کو شعبۂ ہندوستانی کے پروفیسر ولیم بٹلر نے ولا کے انتقال کی خبر دی تھی[۴] اس کی توثیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ ''دیوانِ جہاں'' (سالِ تکمیل ۱۸۱۴ء) میں انھیں زندہ لکھا ہے۔ اور روئے بک نے یکم جون ۱۸۱۸ء کو موجود ملازمینِ کالج کی جو فہرست اپنی کتاب میں دی ہے اس میں کاظم علی جوان، تارنی چرن متر اور بہادر علی حسینی وغیرہ کے نام تو درج ہیں لیکن مظہر علی خاں ولا کا نام نہیں ہے[۵] اس سے بھی ۱۸۱۶ء میں ان کی وفات کی تصدیق ہوتی ہے۔

مظہر علی خاں ولا نے اپنے مختصر حالات ''تاریخ جہانگیر شاہی'' (قلمی، غیر مطبوعہ) کی تمہید میں لکھے ہیں[۶] جن سے معلوم ہوتا ہے کہ ولا سلیمان قلی خاں ودادؔ کے چھوٹے بیٹے، آقا محمد حسین اصفہانی کے پوتے اور آقا صادق ترک کے پوتے تھے۔ آقا محمد حسین اپنے والد آقا صادق ترک کے ساتھ اصفہان سے شاہ جہاں آباد آئے اور میر آتش نواب سعید الدین خاں بہادر کی وساطت سے محمد شاہ کے پہلے جلوس میں ملازمت اختیار کی اور پھر اپنی لیاقت سے علی قلی خاں کا خطاب پا کر داروغگی کی خدمت پر مامور ہوئے۔ آقا محمد حسین کی وفات کے بعد ان کے بڑے بیٹے سلیمان قلی خاں عرف محمد زماں ودادؔ کو نواب محمد اسحاق خاں کے توسط سے محمد شاہ نے ''منگل باشی'' کے منصب پر سرفراز

کیا۔ شاہ عالم ثانی کے ابتدائی دورِ سلطنت میں نواب عزیز الدولہ صولت جنگ موسیٰ خاں کی رفاقت اختیار کی "جو فنِ اشعار فارسی و ہندی اور محاورہ دانی اردو و فارسی میں مہارت کلی رکھتے تھے۔ چناں چہ فخر الشعرا مرزا رفیع سودا اور میاں خاکسار، خادم قدم شریف نے سرمایۂ ریختہ گوئی اسی جناب کی شاگردی سے حاصل کیا" [۷] ولاؔ نے لکھا ہے کہ وہ خود ایک مدت نواب سیف الدولہ بخشی الملک نجف قلی خاں بہادر مظفر جنگ کی رفاقت میں رہے اور ایک عرصے تک شاہزادہ جہاں دار شاہ عرف مرزا جواں بخت کی سرکار سے وابستہ رہے اور انھیں کے ساتھ لکھنؤ آئے۔ جب مرزا جواں بخت بنارس چلے گئے تو وہ لکھنؤ ہی میں رہ گئے اور مہاراج ٹکیت رائے بہادر صلابت جنگ نے جب ان کی نوکری آصف الدولہ سے درست کرادی تو وہ سات برس تک مہاراج کے ساتھ رہے۔ جب مہاراج ٹکیت رائے کا سررشتہ برہم ہوا تو ایک مدت تک بے روزگار رہے۔ سن ۱۸۰۰ء میں جب گورنر جنرل ولزلی نے فورٹ ولیم کالج قائم کیا اور اس کے لیے صاحبِ علم اردو دانوں کی تلاش ہوئی تو ولاؔ نواب فخر الدین احمد خاں عرف میرزا جعفر کی وساطت سے مسٹر اسکاٹ تک پہنچے جس نے انھیں ملازمت دے کر کلکتہ روانہ کر دیا۔ ولاؔ نے لکھا ہے کہ "انیس مارچ کی دسویں تاریخ نوکر ہو سنِ مذکور میں وارد کلکتہ ہوا" [۸] کلکتہ آکر جب وہ چیف سکریٹری سے ملے تو انھیں گل کرسٹ کے پاس بھیج دیا گیا۔ یہاں ولاؔ نے بھول سے "انیس مارچ کی دسویں تاریخ" لکھ دی ہے جو بے معنی بات ہے۔ اسکاٹ نے ان کا تقرر، ۱۰ر نومبر ۱۸۰۰ء میں کیا تھا اور یہی تاریخ محمد عتیق صدیقی نے کالج ریکارڈ سے اپنی کتاب میں درج کی ہے [۹] یہی تاریخ تقرر کاظم علی جوان کی ہے۔ کالج ریکارڈ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۳۰ر اگست ۱۸۰۲ء کو ولاؔ زائد قرار دے دیے گئے اور انھیں ایک ماہ کا نوٹس دے کر ۳۰ر ستمبر ۱۸۰۲ء کو سبک دوش کر دیا گیا لیکن اپیل پر ۴ر اکتوبر ۱۸۰۲ء سے انھیں اپنے منصب پر دوبارہ بحال کر دیا گیا جہاں وہ وفات ۱۸۱۶ء تک کام کرتے رہے۔ "دیوانِ ولا" میں ولاؔ نے لکھا ہے کہ اکتوبر ۱۸۰۳ء میں وہ اپنی ملازمت پر مستقل کر دیے گئے [۱۰] ۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۸ء میں ولا بہت بیمار ہو گئے۔ غسلِ صحت یابی پر مرزا جان طپش اور کاظم علی جوان نے قطعاتِ تہنیت کہے جو دیوانِ ولا میں موجود ہیں۔

مصحفی نے ولا کو "جوان حلیم وسلیم" [۱۱] اور قدرت اللہ قاسم نے "مردِ حریف ظریف خوش طبع، مزاح دوست" لکھا ہے [۱۲]۔ بینی نرائن جہاں نے لکھا ہے کہ "وہ ہمیشہ عمدہ روزگار رہے" [۱۳] ولاؔ سنجیدہ و خوش طبع، شائستہ و خوش مذاق اور ظریفانہ گفتگو کرنے والے دلچسپ انسان تھے۔ رکھ رکھاؤ، خاندانی وجاہت اور اچھے طور طریقوں کی وجہ سے پسند کیے جاتے تھے۔

ولا اردو فارسی دونوں زبانوں کے شاعر تھے۔ شاعری میں وہ میر نظام الدین ممنون، مرزا جان طپش اور مصحفی کے شاگرد تھے [۱۴] "تاریخ جہاں گیر شاہی" کی "تمہید" میں ولاؔ نے اپنے کیے ہوئے تراجم کی وہ ترتیب بھی درج کر دی ہے جس ترتیب سے یہ ترجمے انھوں نے کیے تھے۔ ولاؔ نے بتایا ہے کہ سب سے پہلے للو لال کوی کی مدد سے انھوں نے "مادھونل اور کام کندلا" اور "بیتال پچیسی" کو برج بھاشا سے اردو میں ترجمہ کیا اور اس طرح کیا کہ "بیش تر برج بھاشا کی بولی "بیتال پچیسی" میں رہنے دی کہ مرضی صاحب مدرس کی یوں ہی تھی"۔ اس کے بعد انھوں نے "ہفت گلشن" کا ترجمہ کیا۔ پھر مسٹر ہارنگٹن کے لیے "پندنامہ" سعدی شیرازی کا منظوم ترجمہ زبان اردو میں کیا۔ گل کرسٹ ہی کے کہنے سے "لطایف وظرایف" کا "ترجمہ بہ لطایف وظرایف کر کے اسے انصرام کو پہنچایا"۔ اس کے بعد گل کرسٹ کے جانشین کپتان جیمس مویت (James Mouat) کے کہنے پر "تاریخ شیر شاہی" کا ترجمہ کیا اس کے بعد ڈاکٹر ولیم

ہنٹر کی فرمائش پر ''اقبال نامہ جہانگیری'' کا ''لفظاً باللفظ'' ترجمہ کیا اور ۱۲۲۴ھ/ ۱۸۰۹ء میں اسے مکمل کیا۔ اسی زمانی ترتیب سے ان کی تصانیف یہ ہیں:

(۱) مادھونل اور کام کنڈلا:

گل کرسٹ کی فرمائش پر ولاؔ نے اردو میں ترجمہ کرنے کا یہ کام شروع کیا اور ۱۰ ارذی قعدہ ۱۲۱۵ھ مطابق سن ۱۸۰۱ء کو مکمل کیا۔ ساتھ ہی دو قطعات تاریخ ہجری وعیسوی بھی شامل ترجمہ کیے[۱۵] اس کے ترجمے میں للولال جی نے ولاؔ کا ہاتھ بٹایا[۱۶] ولا نے لکھا ہے کہ ''یہ قصہ مادھول نل اور کام کنڈلا کا کہ زبان برج میں موتی رام کبیشور نے کیا ہے، بہ موجب فرمائش جناب گل کرسٹ صاحب دام اقبالہ کے یہ محاورۂ زبان اردو میں بیان'' کیا ہے[۱۷] تاریخ جہانگیر شاہی'' میں ولا نے اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھا کہ ''صاحب ممدوح کے فرمانے سے مادھونل اور بیتال پچیسی سے، جو برج بھاشا میں ہیں ان کا ترجمہ للولال کب کی مدد سے اس طرح کیا کہ بیشتر برج کی بولی (مادھونل اور) بیتال پچیسی میں رہنے دی کہ مرضی صاحب مدرس کی یوں ہی تھی'' [۱۸]

زمانۂ قدیم میں بھی یہ کہانی عوام میں مقبول تھی اور اس کی حیثیت ایک طرح سے لوک کہانی کی تھی۔ ڈاکٹر پرکاش مونس نے لکھا ہے کہ سولھویں صدی عیسوی سے اٹھارویں صدی کے وسط تک کئی ہندی مصنفوں نے اس کہانی کو موضوع بنایا ہے۔ ۱۵۲۷ء میں گن پتی کائستھ نے اس کہانی کو 'مادھونل اور کام کنڈلا پر بند' کے نام سے شورسینی اپ بھرنش اور مغربی ہندی کی ملی جلی زبان میں دوہوں کی شکل میں لکھا۔ ۱۵۴۳ء میں مادھو شرما نے ''مادھونل کام کنڈلا رس بلاس'' کے نام سے برج بھاشا میں اور ۱۵۵۹ء میں کشل لابھ نے مادھونل کام کنڈلا چوپئی کے نام سے اپ بھرنش کی پٹ ملی ہوئی چلتی ہوئی راجستھانی بولی میں اسے لکھا۔ ۱۵۸۳ء (۹۹۱ ہجری) میں عالمؔ نے مادھونل کام کنڈلا کے نام سے اس کہانی کو نظم کیا'' [۱۹] ولا نے اس کے مصنف کا نام برج بھاشا کے شاعر موتی رام کبیشور بتایا ہے اور یہی اردو 'مادھونل اور کام کنڈلا' کا ماخذ ہے۔ پرکاش مونس کا خیال ہے کہ عالم کی مصنفہ کہانی کی تمام تفصیلات ہو بہو وہی ہیں جو مظہر علی خاں ولاؔ کے ہاں پائی جاتی ہیں اور انھوں نے ولا اور عالم دونوں کی کہانیوں کا مطالعہ کرکے بتایا ہے کہ یہ موتی رام کبیشر کی کتاب کا نہیں بلکہ عالم کی کتاب کا ترجمہ ہے [۲۰] سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر ولاؔ کو عالمؔ کوی سے کیا بُغض تھا کہ انھوں نے ترجمہ تو کیا عالم کی منظوم کتاب سے اور نام ایک لا پتا گم نام شاعر موتی رام کبیشور کا لکھ دیا۔ یقیناً دونوں میں گہری مشابہت پائی جاتی ہے۔ ولا کو جو کتاب دستیاب ہوئی وہ موتی رام کبیشور کی تھی اور انھوں نے اسی کو اردو روپ دے دیا۔ عالمؔ اور کبیشور کے قصوں میں مشابہت کی وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ کبیشور نے خود عالمؔ سے استفادہ کرکے اس قصے کو اپنی طرح سے لکھا تھا۔ ولاؔ کے اس ترجمے نے برج بھاشا سے اردو کے تعلق کا ایک نیا راستہ کھول دیا۔ اس سے اسلوب بیان اور برج بھاشا کے لفظوں کو اردو زبان میں ادبی سطح پر، شامل کرنے کا ایک نیا امکان سامنے آیا۔ یہی کام ولاؔ نے ''بیتال پچیسی'' میں کیا۔

(۲) بیتال پچیسی:

گل کرسٹ کے خط مورخہ ۱۲ جنوری ۱۸۰۲ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ''بیتال پچیسی'' چھپنے کے لیے تیار تھی۔ ۱۸۰۲ء میں جو ہندی مینوئل شائع ہوا اس میں ''بیتال پچیسی'' کا بھی کچھ حصہ شامل تھا۔ ولاؔ نے لکھا ہے کہ ''بیتال پچیسی''

کو راجا جے سنگھ سوائی کے کہنے سے سورت تام کبیشور نے سنسکرت سے برج بھاشا میں کہا[۲۱] ڈاکٹر گیان چند نے اس شاعر کا نام سورتی مشر بتایا ہے[۲۲] اس کا پہلا ایڈیشن فورٹ ولیم کالج سے ہندی رسم الخط میں چھپا اور جب گل کرسٹ انگلستان واپس چلے گئے اور جیمس مویت[۲۳] (James Mouat) ان کے جانشین مقرر ہوئے تو ان کے کہنے کے مطابق ''تارینی چرن متر نے چھاپے خانے کے واسطے سنسکرت اور بھاشا کے الفاظ کو جو ریختے کے محاورے میں کم آتے ہیں، نکال کر مروج الفاظ کو داخل کیا مگر بعضی اصطلاح ہندوؤں کی جس کے نکالنے سے خلل جانا، بحال رکھی''[۲۴]

ڈاکٹر پرکاش مونس نے لکھا ہے کہ ''بیتال پچیسی'' کی کہانیاں سب سے پہلے گناڈھیہ کی پیشاچی پراکرت تصنیف برہت کتھا میں ملتی ہیں..... اصل برہت کتھا اب نایاب ہے لیکن اس کے بعض حصوں کے سنسکرت ترجمے ملتے ہیں۔ ۱۰۳۷ء میں شیمندر نے (کشمیر کے راجا اننت (۱۰۲۹ء۔۱۰۶۴ء) کے دور میں) اشلوکوں میں اس کا ترجمہ ''برہت کتھا منجری'' کے نام سے کیا۔ ۱۰۳۷ء کے قریب سوم دیو نے ''کتھاسرت ساگر'' کے نام سے اس کا ترجمہ کیا۔ دنیا میں اس سے قدیم اور اتنا بڑا کہانیوں کا مجموعہ دوسرا نہیں ملتا۔ ''برہت کتھا'' سے پچیس کہانیاں لے کر شوداس (۱۲۰۰ء) نے ''بے تال پنچ وشتیکا'' نامی کتاب لکھی...... ''بے تال وشیتکا'' کا سورتی مشر نے برج بھاشا میں ۱۷۱۰ء میں نثری ترجمہ کیا''[۲۵] اور اسی سے مظہر علی خاں وِلا نے للوجی لال کوی کی مدد سے اردو میں ترجمہ کیا اور ترجمہ کرتے وقت اس بات کا خیال رکھا کہ وہ اسے ایسی ''زبانِ سہل میں، جو خاص و عام بولتے ہیں، اور جسے عالم و جاہل گنی، کوڑھ سب سمجھیں اور ہر ایک کی طبیعت پر آسان ہو، مشکل کسی طرح کی ذہن پر نہ گزرے اور برج کی بولی اکثر اس میں رہے، شری للوجی لال کوی کی مدد سے بیان کیا''[۲۶] ''بیتال پچیسی'' اردو زبان میں ہندوستانی کلچر کے اردو روپ، اپنے طرزِ ادا، لفظیات، تشبیہات، استعارے اور تلمیحات کی وجہ سے منفرد ہے۔ یہاں نہ صرف ہندو اور مسلم کلچر بلکہ اردو اور ہندی زبانیں خلوص و فراخدلی کے ساتھ ایک دوسرے سے گلے مل رہی ہیں۔ اس سے اسلوب بیان کا ایک نیا امکان اُبھرتا ہے جس کا مطالعہ ہم آگے کریں گے۔

(۳) ''ہفت گلشن'':

'ہفت گلشن ولا کا تیسرا ترجمہ ہے جو انھوں نے گل کرسٹ کی فرمائش پر کالج کے لیے کیا۔ ''ہفت گلشن'' ناصر علی خاں بلگرامی واسطی کی فارسی تصنیف ہے جس میں نصائح کے طور پر ''حکایات'' جمع کی گئی ہیں۔ ولا نے اسے ''واسطے سمجھنے اور سیکھنے نوآموز صاحبوں کے'' اردو زبان میں لکھا ہے اور ''۱۴ ربجمادی الثانی سنہ بارہ سو سولہ ہجری مطابق اٹھارہ سو ایک عیسوی میں روز جمعہ'' مکمل کیا اور اس ترجمے کا نام بھی 'ہفت گلشن' رکھا جسے پہلی مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے دریافت اور مرتب کر کے ۱۹۶۴ء میں کراچی سے شائع کیا۔ اس کتاب میں اخلاق، پند و نصائح اور زندگی کے آفاقی تجربات کے مختلف پہلوؤں کو مختصر کہانیوں اور حکایات کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کے سات حصے ہیں۔ ہر حصے کا نام گلشن ہے۔ پہلے گلشن میں پچیس حکایتیں ہیں۔ دوسرے میں ایک طویل حکایت ہے جس کا موضوع زمانے کی تبدیلی ہے۔ تیسرے گلشن میں گفتگو کے آداب اور چوتھے میں مباحثے کے طریقے بتائے گئے ہیں۔ پانچویں میں نوکری کے آداب بتائے گئے ہیں۔ چھٹے گلشن میں حضرت علیؓ کی نصیحتوں کو موضوع بنایا ہے اور ساتویں گلشن میں کلمات طیبات حضرت محمد مصطفی ﷺ کو پیش کیا گیا ہے۔ 'ہفت گلشن'' کے سب موضوعات آفاقی قدروں پر مبنی ہیں اور ہمیشہ کی طرح آج بھی سبق آموز ہیں مثلاً پہلے 'گلشن کی ۲۳ ویں حکایت لیجیے

''کہتے ہیں کہ ایک روز لقمان حکیم اپنے گھر میں لڑکوں کے ساتھ کھیلتا تھا اور اپنا تردّد و تفکر بھلاتا تھا۔ اتفاقاً ایک دوست اس کا اس وقت آ گیا اور اس کو لڑکوں کے ساتھ بازی میں مشغول پایا۔ کہنے لگا: اے یار! باوجود اس کے کہ فراست میں تو شہرۂ آفاق ہے پھر کس واسطے اپنے تئیں احمقوں میں ملایا ہے اور کس سبب سے عقل و فہم اپنے کھوئے ہیں۔ اس نے کہا: کس طرح سے؟ اتفاقاً ایک کمان اس وقت لقمان حکیم کے پاس تھی۔ چلّا اس کمان کا گوشے سے اتار کر اس کے آگے رکھ دی۔ وہ حیران ہوا کہ یہ کیا اسرار ہے اور بولا ''اے لقمان حکیم! یہ نکتۂ عجیب مجھ پر نہ کھلا اور اشارہ موہوم تیرا میرے قیاس میں نہیں آتا کہ تو نے کمان کیوں اتاری ہے؟

کہا اس نے: اگر کمان سدا چڑھی رہے تو سست ہو جاوے۔

حاصل قصے کا یہ ہے کہ سب لوگوں کو واجب ہے کہ ہر ہفتے میں ایک روز اپنے دل کے تئیں راحت دیویں۔ سیر و شکار اور لہو و لعب سے خوش کریں تا کہ جو مشکل کہ ان کے پیش آوے، اس کے حل کرنے میں سستی اور کاہلی نہ کریں'' [۲۷]

اس حکایت میں انسانی نفسیات کے بارے میں جو نکتہ چھپا ہوا ہے اور زندگی میں سیر اور تفریح طبع کی اہمیت کو واضح کرنے کے لیے جس طرح کمان کے ست (ڈھیلا) پڑ جانے کو مثال کے طور پر پیش کیا ہے یہ عمل زندگی کا آفاقی پہلو ہے۔ جو آج بھی درست ہے اور آنے والے زمانوں میں بھی اسی طرح درست رہے گا۔ حکمت و دانش کے ایسے ہی رنگا رنگ پہلوؤں سے یہ کتاب معمور ہے۔ اس کا اردو اسلوب صاف، سادہ، سلیس، رواں اور شگفتہ ہے۔ یہ ایک دلچسپ کتاب ہے۔

(۴) لطایف و ظرایف:

''تاریخ جہاں گیر شاہی'' کی تمہید میں ولاؔ نے لکھا ہے کہ ''جب ہفت گلشن سے فراغت ہوئی تو صاحب مدرس نے ازارہ نوازش و الطاف مجوز ہو کر فرمایا کہ لطایف و ظرایف کا ترجمہ بہ لطایف و ظرایف کیا جائے۔ بہتر ہے کہ تو ہی اس کا ترجمہ کر کہ زبانِ اردو میں تجھے خوب دخل ہے اور یہ مرتبہ مہارت راقم (ولاؔ) نے بہ موجب ارشاد کے قبول کیا اور اسے انصرام کو پہنچایا'' [۲۸] پھر ولاؔ کے اس ترجمے کا کیا ہوا، پتا نہیں چلتا۔ ''لطایف ہندی'' کے نام سے ایک کتاب للولال کب نے ضرور مرتب کی تھی جو فارسی و ناگری رسم الخطوں میں ۱۸۱۰ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی تھی۔ اس میں منتخب مزاحیہ حکایتیں شامل تھیں جن میں ریختہ و برج بھاشا کی نہ صرف موزوں کہاوتیں، ہنسی مذاق کے قصے کہانیاں، لطیفے اور چٹکلے شامل ہیں بلکہ خاص الفاظ کی ایک فہرست بھی ہندوستانی اور انگریزی میں شامل ہے [۲۹]

(۵) تاریخِ شیر شاہی:

گل کرسٹ جب ولایت واپس چلے گئے اور کپتان جیمس مویت ان کی جگہ شعبۂ ہندوستانی کے پروفیسر مقرر ہوئے تو ان کی تجویز پر ولاؔ نے ''تاریخِ شیر شاہی'' کا اردو میں ترجمہ کیا۔ ولاؔ نے لکھا ہے کہ ''کپتان جیمس مویت نے ازارہِ نوازش ارشاد کیا کہ شیر شاہی کا ترجمہ زبانِ اردو میں کہ جس طرح عباس خاں لکھو رسروانی نے بموجب

حکم......جلال الدین محمد اکبر بادشاہ غازی کے، کتاب تاریخِ احوال میں حضرت ہمایوں بادشاہ......اور شیر شاہ وغیرہ کے فارسی میں لکھی، اس ہیچ مداں نے ترجمہ اس کا مارکوئس ولزلی کے (عصر میں) شروع کیا اور ابتدائے عہد میں مارکوئس کارنوالس کے انصرام کو پہنچا" ولزلی کا عہد حکومت ۱۷۹۸ء سے ۱۸۰۵ء تک رہا۔ گویا ولا نے یہ ترجمہ ۱۸۰۵ء میں شروع کیا اور ۱۸۰۶ء یا ۱۸۰۷ء میں مکمل کرلیا[۳۰] ترجمہ کرتے وقت ولا نے یہ اہتمام کیا کہ "جس کتاب سے اس کا ترجمہ ہوا ہے کوئی لفظ اس سے چھوڑ نہیں دیا ہے۔ اگر دیکھیں اس کی فارسی کو تو بخوبی معلوم ہو کہ اصل کتاب میں بندش الفاظ و ترکیب معنی کس رنگ تھی اور لفظ بالفظ کس طرح یہ کتاب ترجمہ ہوئی۔ شکر خدا کا کہ کہیں مطلب نہیں چھوٹا، ناؤں گاؤں تھاؤں فروگذاشت نہیں کیا" [۳۱]

تاریخ شیر شاہ سوری ایک اہم اور بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتی ہے جسے عباس خاں سروانی نے تالیف کیا اور واضح کیا کہ "جو کچھ ان معتمد پٹھانوں کی زبانی، جو تواریخ اور سخن دانی میں کمال مہارت رکھتے تھے اور ابتدائے دولت اور انتہائے سلطنت سے ہمراہ ان کے تھے اور خاص خدمت سے سرفراز تھے، سنا تھا اور غیروں سے بھی جو کچھ تحقیق کیا تھا، اس کو لکھا۔ جو برخلاف اس کے سنا تھا اور تحقیق کی کسوٹی پر کھرا نہ پایا اس سے درگزرا" [۳۲] عباس خاں سروانی نے یہ تاریخ فارسی کے مروّجہ رنگین اسلوب کے برخلاف سادہ عبارت میں لکھی ہے جس کا ترجمہ صاف وسادہ زبان میں ولا نے اردو میں کیا ہے۔ فورٹ ولیم کالج سے کئی کتب تاریخ اردو میں ترجمہ ہوئیں جو اس اعتبار سے بھی خاص اہمیت رکھتی ہیں کہ ان سے اردو میں تاریخ نویسی کی نہ صرف داغ بیل پڑتی ہے بلکہ تاریخی کتب لکھنے کے اسالیب بھی اجاگر ہوتے ہیں۔ ہندوستان میں انیسویں صدی میں متعدد کتب تاریخ لکھی گئیں جن کا مطالعہ بذاتِ خود ایک پوری کتاب کا موضوع ہے۔

(۶) تاریخ جہانگیر شاہی:

ولاؔ نے تاریخ شیر شاہی کے بعد ولیم ہن[illegible] کی فرمائش پر، جو ۲۲ر فروری ۱۸۰۸ء کو جیمس مویت کی جگہ پروفیسر مقرر ہوئے تھے، "اقبال نامۂ جہانگیری" کا ترجمہ شروع کیا اور ۱۲۲۴ھ مطابق ۱۸۰۹ء میں مکمل کیا۔ ترجمے کی نوعیت واضح کرتے ہوئے ولاؔ نے لکھا کہ "بالکل[illegible] عظاً باللفظ ترجمہ کیا مگر بعضی جگہ رعایتِ محاورہ کے لیے اس کا مدعا لیا اور "جہاں گیر شاہی" اس کا نام رکھا" [۳۳] یہ یم کتاب جس میں شہنشاہ جہانگیر کی تخت نشینی سے لے کر اس کی وفات تک کے حالات وواقعات درج ہیں، اقبال نامۂ جہانگیری مولفہ ابن دوست محمد محمد شریف المخاطب بہ معتمد خاں کا اردو ترجمہ ہے اور اب تک غیر مطبوعہ ہے۔ "جہاں گیر شاہی" کا ۳۹۳ اوراق کو محیط خستہ وکرم خوردہ قلمی نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں محفوظ ہے [۳۴] اور اس کا ایک ناقص قلمی نسخہ برٹش لائبریری میں ہے [۳۵] اردو نثر کے اعتبار سے بھی یہ ترجمہ خاص اہمیت رکھتا ہے۔

(۷) پند نامہ:

ولاؔ نے شیخ سعدی کے پند نامہ کا ترجمہ ۱۸۰۲ء میں کیا جس کی تاریخ: ع "ہوا ترجمہ نظم میں یہ ولاؔ" سے برآمد ہوتی ہے۔ اس اردو ترجمے کو ولا نے جے کے ہارنگٹن کی نذر کردیا۔ پہلے پہل یہ ترجمہ افسوس کی "باغ اردو" کے ساتھ شائع ہوا اور پھر الگ سے بھی کالج سے شائع ہوا۔ ولاؔ کا یہ منظوم ترجمہ رواں اور سلیس ہے جس سے زبان وبیان

اور شاعری پر ان کی قدرت کا اظہار ہوتا ہے۔ ترجمے کی مٹھاس نے بحر کی مٹھاس سے مل کر فنی اثر کو گہرا کر دیا ہے۔

(۸) دیوانِ ولا:

ولا نے ڈاکٹر گل کرسٹ کے ایما سے اپنے ''دیوانِ'' کو مرتب کرنے کا کام شروع کیا۔ ابھی وہ یہ کام کر ہی رہے تھے کہ گل کرسٹ ولایت چلے گئے۔ ان کے بعد پروفیسر جیمس مویت نے تقاضا کیا لیکن ولا اس زمانے میں بھی اس کام کو پورا نہ کر سکے۔ مویت کے بعد جب ولیم بٹلر پروفیسر مقرر ہوئے تو انھوں نے بھی تاکید کی اور اسی زمانے میں ولا نے ۷/ اگست ۱۸۱۰ء مطابق ۵/ رجب المرجب ۱۲۲۵ھ بروز سہ شنبہ اُسے مدون کر کے پروفیسر ولیم بٹلر کو پیش کر دیا۔ یہ ''دیوان'' بھی، ان کی بیشتر کتابوں کی طرح، فورٹ ولیم کالج سے شائع نہ ہو سکا۔ یہ کام پہلی مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے ہاتھوں انجام پایا جنھوں نے اس کا ایک قلمی نسخہ کوپن ہیگن، ڈنمارک کے شاہی کتب خانے سے دریافت کر کے ۱۹۸۳ء میں لاہور سے شائع کیا۔ اس کا دیباچہ ولا کے رفیق کار مرزا کاظم علی خاں جوان نے لکھا ہے۔ ولا کے والد سلیمان قلی خاں وداد بھی اپنے دور کے معروف شاعر تھے۔ ولا بھی اردو و فارسی میں شعر کہتے تھے۔ پہلے میر نظام الدین ممنون کو کلام دکھاتے تھے، پھر مرزا جان طپش اور غلام ہمدانی مصحفی کی شاگردی اختیار کی۔ ''دیوان ولا'' میں ۳۴ قصائد اور ۳۵۵ کے قریب غزلوں کے علاوہ فردیات و رباعیات بھی شامل ہیں۔ ''دیوانِ ولا'' میں ۶۰ کے قریب مدح و تہنیت اور قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں۔ ان میں جہاں صاحب عالم جہاں دار شاہ، نواب آصف الدولہ اور دوسرے امراء کی شان میں قطعات ملتے ہیں وہاں گورنر جنرل ولزلی کی مدح میں بھی سات آٹھ قطعات شامل ہیں۔ اسی طرح لارڈ منٹو، اور فورٹ ولیم کالج کے عہدہ دار اور اساتذہ جیسے گل کرسٹ، جیمس مویت، ڈاکٹر ہنٹر، ہارنگٹن وغیرہ کی تعریف میں بھی قطعات تہنیت ملتے ہیں۔ ایک قطعہ میر شیر علی افسوس کی وفات پر بھی ملتا ہے۔ ایک قطعہ میں ولا کے ہاں بیٹا پیدا ہونے کی تاریخ ملتی ہے۔ ولا نے اپنے قطعات کے ساتھ مرزا کاظم علی جوان اور مرزا جان طپش کے وہ قطعات بھی شاملِ دیوان کر دیے ہیں جو انھوں نے ولا کی بیماری سے صحت یاب ہونے پر کہے تھے۔ دو قطعاتِ تاریخ مرزا جان طپش اور شمس الدولہ کی قید سے رہائی پر لکھے گئے ہیں۔ ایک قصیدہ اور ایک قطعہ بخشی الملک مرزا جعفر کی مدح میں بھی ملتا ہے جو ولا کے فورٹ ولیم کالج میں ملازمت پانے کا وسیلۂ ظفر بنے تھے۔ ان کے علاوہ دیوانِ ولا میں چھ سلام، ایک واسوخت، ایک مخمس اور ایک ''نامہ'' بھی شامل ہے۔

فورٹ ولیم کالج میں جتنے منشی ملازم ہوئے ان میں شیر علی افسوس اور مظہر علی خاں ولا ہی دو قابلِ ذکر شاعر تھے۔ کلام ولا کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ فن اور زبان و بیان کے لحاظ سے وہ پختہ گو شاعر تھے لیکن ساتھ ہی روایت کے ایسے اسیر کہ آج ان کے اشعار اثر و تاثیر سے عاری ہیں۔ ان کے ہاں دہلی کا رنگ شاعری بھی موجود ہے اور لکھنؤ کا رنگ بھی۔ گاہ گاہ ان کی شاعری میں اپنے استادوں مصحفی، طپش و ممنون کا اثر بھی نمایاں ہے لیکن ان کے کلام میں وہ تازگی نہیں ہے جو مثلاً مصحفی کے کلام میں آج بھی دل کو موہ لیتی ہے۔ ولا نے مثنوی کو چھوڑ کر کم و بیش سب اصنافِ سخن میں شاعری کی ہے لیکن ان کے ہاں قصیدہ و غزل میں بھی اور رباعیات و واسوخت میں بھی روایت کی تکرار کا عمل تیز ہے، اسی لیے آج ان کی شاعری میں ''فن'' سے زیادہ ''ہنر'' کا احساس ہوتا ہے۔ ولا اردو شاعری کے ہنر مند شاعر ہیں۔

جہاں تک اردو نثر میں ولا کے اسلوب بیان کا تعلق ہے تو میر امن، حیدری یا افسوس کی طرح ان کا اپنا کوئی منفرد اسلوب نہیں ہے۔ ان کا اسلوب ترجمے کی نوعیت کے ساتھ بدلتا جاتا ہے۔ ولا ترجمے میں اصل متن سے ممکن حد

تک قریب رہنے کی شعوری کوشش کرتے ہیں اور ان کی ساری توجہ اس بات پر رہتی ہے کہ ترجمے کی زبان، بول چال کی زبان کی طرح، سادہ و سلیس ہو۔ اس پہلو سے ان کے سارے ترجمے کامیاب ہیں، لیکن جب ہم ان تراجم کو جدید اردو نثر کے ارتقا کے تعلق سے دیکھتے ہیں تو یہاں ہمیں سادہ و سلیس اسلوب کے تین امکانات ابھرتے نظر آتے ہیں۔ ان امکانات کو دیکھنے اور محسوس کرنے کے لیے پہلے یہ چار اقتباسات پڑھیے تاکہ لہجوں اور الفاظ کی ترتیب سے پیدا ہونے والے طرز کی جھلک دیکھی جا سکے۔ پہلا اقتباس ''تاریخ شیر شاہی'' (۱۸۰۵ء) سے یہ ہے:

''جب حضرت ہمایوں پادشاہ گجرات سے آئے، خان خاناں یوسف خیل نے عرض کیا: شیر خاں سے غافل نہ رہیے کہ فتنہ ہے اور ملک کی تدبیر خوب جانتا ہے اور سب پٹھان اس کے پاس جمع ہوئے ہیں لیکن حضرت ہمایوں پادشاہ کو سلطنت کا از بسکہ غرور تھا، شیر خاں اس کی نظر میں نہ ٹھہرتا تھا اور برسات کے موسم میں پادشاہ نے آگرہ میں توقف فرما، ہندو بیگ کو یہ فرما کر جون پور کی طرف رخصت کیا کہ جتنا شیر خاں کا احوال ہے، جوں کا توں لکھ۔ جب شیر خاں کو معلوم ہوا کہ پادشاہ کا ارادہ بہار کے ملک آنے کا ہے، ہندو بیگ جو حاکم جون پور کا تھا، اس کے واسطے پیش کش بھیجی اور کہا پادشاہ سے جو وعدہ میں نے کیا تھا، اس میں کچھ مجھ سے تفاوت نہیں ہوا اور تمھارے ملک میں دخل نہیں کیا۔ از راہِ مہربانی میری دولت خواہی حضور میں ظاہر کر۔ مانع ہو کہ اس ضلع میں نہ آویں کہ اس بارگاہ کا ایک میں بھی خدمت گار اور دولت خواہوں سے ہوں'' [۳۶]

تاریخ شیر شاہی کے اس اقتباس کے بعد اب ''بیتال پچیسی'' (۱۸۰۱ء) کا یہ اقتباس پڑھیے:

''اس بات کو سن کر ایک بیسوا نے راجا کے پاس آ یہ عرض کی: اگر مہاراج کی آ گیا پاؤں تو اسی تپسوی سے ایک لڑکا جنوا اسی کے کاندھے پر چڑھا کر لے آؤں۔ اس بات کے سننے سے راجا کو اچنبھا ہوا اور اس بیسوا کو تپسوی کے لانے کے واسطے بیڑا دے کر رخصت کیا۔ وہ اس بن میں گئی اور جوگی کے مقام پر پہنچ دیکھتی کیا ہے کہ وہ جوگی سچ ہی الٹا لٹک رہا ہے۔ نہ کچھ کھاتا نہ پیتا ہے اور سوکھ رہا ہے۔ ندان اس بیسوا نے حلوہ پکا اس تپسوی کے منھ میں دیا۔ اسے میٹھا جو لگا تو وہ اسے چاٹ گیا۔ پھر اس بیسوا نے اور لگا دیا۔ اسی طرح دو روز تک حلوہ چٹایا کی۔ اس کے کھانے سے ایک قوت اسے ہوئی۔ تب اس نے آنکھیں کھول، درخت سے نیچے اُتر، اس سے پوچھا تو یہاں کس کام کو آئی؟ بیسوا نے کہا: میں دیو کنیا ہوں۔ سورگ لوک میں تپسیا کرتی تھی، اب اس بن میں آئی ہوں.........'' [۳۷]

اب ان دو اقتباسات کے بعد ''مادھونل اور کام کندلا'' (۱۸۰۱ء) سے یہ اقتباس دیکھیے

''غرض کہ جو کچھ یہ کرتب کرتی تھی سو مادھو معلوم کرتا تھا۔ اتنے میں اور ہنر کیا کہ شیشہ پانی کا بھرا ہوا سر پر رکھا اور منھ سے موتی پرونے لگی اور ہتے ہاتھ سے اچھالنے، کہ ایک بھنورا کچ کی بھنگی پر آ بیٹھا اور عطر کی بو جو پائی تو وہیں جم کر ڈنک مارنے لگا۔ اس کی کچھ کی کچھ حالت ہوگئی۔ اس بات کو مادھو کے سوا کسی نے معلوم نہ کیا۔ تب کام کندلا نے یہ دل میں کہا کہ اگر

ہاتھ سے دور کرتی ہوں تو بلا گرتا ہے، جو سر کو جھکاتی ہوں تو شیشہ۔ جو ٹھہروں تو تال جاتا ہے۔ یہ سمجھ کر دم کو روک بھٹی کی راہ سے نکالا۔ اس میں ایک بارگی جوں گرم ہوا بھونرے کو لگی، اڑ گیا......'' [۳۸]

ان تین اقتباسات کے بعد اب ''ہفت گلشن'' (۱۸۰۱ء) سے یہ اقتباس پڑھیے جو ''آدابِ گفتار'' کے ذیل میں آتا ہے:

''چاہیئے کہ آدمی زیادہ گو نہ ہو۔ ایک شخص مجلس میں کچھ بات کرتا ہو تو اس کا قطع کلام کر کے آپ بول نہ اٹھے...... اگر کوئی سوال کرے ایک جماعت سے اور یہ بھی اس میں ہو تو چاہیے کہ جواب میں سبقت نہ کرے اور جو جواب اس کا کوئی دے رہا ہو، چاہیے کہ اس کے تمام ہونے تلک صبر کرے..... بزرگوں کے ساتھ بات کنایہ آمیز نہ کیجیے اور نہ پکار کر بولیے اور نہ آہستہ بلکہ آوازِ بین بین ہو۔ اگر ایک عبارت کے معنی مشکل ہوں وے تو ایسی مثالیں لاوے کہ آسان ہو جاوے اور چاہیے کہ تکلم میں الفاظ غیر مستعمل نہ لاوے۔ اگر غصے میں زبان پر کسی کی کچھ فحش آ جائے تو دوسرے کو لائق ہے کہ بہ کنایہ اطلاع کر دے..... جس مجلس میں جاوے اس کے نامناسب بات نہ کرے اور سخن کو طورِ پسندیدہ سے کہے......'' [۳۹]

ان چاروں اقتباسات میں تین قسم کے موضوعات بیان میں آئے ہیں۔ پہلے میں تاریخی واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ دوسرے اور تیسرے میں قصہ بیان کیا گیا ہے اور چوتھے میں حکمت و دانش کی باتیں آدابِ گفتار کے سلسلے میں بیان کی گئی ہیں۔ ان سب میں ایک بات مشترک ہے کہ زبان و بیان سادہ و سلیس اور عام بول چال کی زبان کے مطابق ہے۔ دوسرے اور تیسرے اقتباس میں قصے کے کرداروں کی نوعیت کی وجہ سے ہندوی و پراکرتی الفاظ زیادہ ہیں۔ یہ الفاظ بھی کرداروں کی مناسبت سے عام بول چال کی زبان ہے۔ اگر مترجم ولا یہاں فارسی عربی کے الفاظ استعمال کرتے تو وہ حقیقی ہندوی فضا پیدا نہ ہوتی جو فنی تاثیر اور جمالیاتی رنگ کے لیے ضروری تھی۔ چوتھے اقتباس میں عربی فارسی کے الفاظ استعمال میں آئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو اردو زبان میں عام طور پر استعمال ہوتے ہیں یا تاریخی موضوعات کو بیان کرنے کے لیے ناگزیر ہیں۔ ان اقتباسات کو پڑھ کر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کس طرح موضوع اسلوب کو بدلتا ہے اور کس طرح مختلف لہجے از خود وجود میں آ جاتے ہیں۔ ان سب اقتباسات کا انداز 'بیانیہ' ہے۔ ''مادھونل اور کام کنڈلا'' کے بیانیہ میں حکایتی انداز (Narration) کا رنگ نمایاں ہے اس انداز سے فضا بنانے اور جذباتی بیان میں مناسب رنگینی پیدا کر کے فنی اثر کو بڑھانے کا کام لیا گیا ہے۔ ''بیتال پچیسی'' میں قصے کے اندر، پند و نصائح کا رنگ اندر ہی اندر چلتا ہے، اس لیے حکیمانہ قول (Aphorism) طرزِ بیان کا جزو بن کر آتے ہیں۔ بیانیہ کے اسی شعور کی وجہ سے ولا کی نثر میں تنوع کا احساس ہوتا ہے۔ ''تاریخ شیر شاہی'' کا اندازِ بیان خالص بیانیہ ہے جو بدلتے واقعات و حالات کے ساتھ ایسے لفظوں سے جڑا ہوا ہے جو موقع و محل کو واضح کرنے میں بنیادی کام کرتے ہیں۔ ان اقتباسات سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ کس طرح وہ زبان جس سے اردو میں ترجمہ کیا گیا ہے خود ترجمے کے اسلوبِ بیان، لہجے کی تشکیل اور فضا بنانے کے لیے لفظوں کے انتخاب پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ''بیتال پچیسی'' اور ''مادھونل'' کی نثر سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جدید تر اردو نثر وہ ہوگی جس میں حسبِ ضرورت عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ سنسکرت و ہندوی الفاظ بھی شامل ہوں گے اور یہ وہ الفاظ ہوں گے جو موقع و محل کے مطابق عام بول چال کا حصہ ہیں۔ یہ نثر نہ عربی کے بھاری الفاظ سے گراں بار ہوگی اور نہ سنسکرت کے بوجھل لفظوں سے پڑھنے والے کو گراں

بار کرے گی۔ ولا ترجمہ کرتے وقت صفائی و سادگی میں رنگوں کو ملا کر اور لفظوں کو احتیاط سے چن کر اپنی نثر کو روشن کرتے ہیں۔ ولا کی نثر پہلے سے سوچے سمجھے ارادی فن (Deliberate Art) کی مثال ہے۔ ''مادھونل'' اور ''بیتال پچیسی'' جس زبان میں لکھی گئی ہیں وہ ایسی ہی زبان میں پیش کی جانی چاہیے تھی۔ ولا کے اس طرز بیان کی خوبی یہ ہے کہ وہ مخصوص فضا پیدا کرنے کے لیے موقع ومحل کے عین مطابق، موزوں الفاظ استعمال کرتے ہیں مثلاً یہ باتیں اسی زبان میں بیان کی جاسکتی تھیں جس میں ولا نے انھیں بیان کیا ہے:

> ''مثل ہے کہ پتر ہووے تو اپنے بس کا: کایا نروگ، بدیا سے لابھ، متر چتر، ناری حکم بردار، جو یہ پانچ باتیں آدمی کو میسر ہوں تو سکھ کی دینے والی اور دکھ کی دور کرنے والی ہیں۔ اگر چاکر بے مرضی اور راجا بخیل، دوست کپٹی اور جورو بے فرمان ہو تو یہ چار باتیں آرام کی دور کرنے والی اور دکھ کی دینے والی ہیں........'' [۴۰]

''مادھونل'' اور ''بیتال پچیسی'' کی نثر اس قسم کی نثر کا نمونہ ہے جہاں مسلم کلچر اور ہندوی کلچر مل کر ایک وحدت بن رہے ہیں، جس سے نثر کا نیا امکان اجاگر ہو رہا ہے۔ ''تاریخ شیر شاہی'' اور ''تاریخ جہانگیر شاہی'' کے تراجم میں تاریخی نثر کے امکان روشن ہوتے ہیں اور خصوصیت سے ''تاریخ جہانگیر شاہی'' میں اردو نثر کے یہی وہ نمونے ہیں جو عہد حاضر کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں اور اردو نثر کے ارتقا میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ''مادھونل'' اور ''بیتال پچیسی'' کی نثر میں ہندوی و پراکرتی الفاظ کی تعداد سو سے زیادہ نہ ہوگی اور ان میں بھی بیشتر وہ الفاظ ہیں جو اردو میں استعمال ہوتے رہے ہیں مثلاً

> ''جنیودویپ، بچارنا، تپسیا، امرت پھل، لکشمی سبھا، دھن، چنتا، سندر، مایا، نرک، سنمکھ، بیورا، آسن، آگیا، ترت، پارکھی، رتن، پرب، متر، مہاشمشان، بکھشا، آدیس، کپال، جپ، پھننگ، سپھل کھانڈا، نربھو، جھنڈ، برہ، راج پتری، نراس، منتر، سندری، پیڑ، پنتھ، دھیا، بالک پن، گن ونت، بھور، جانگھ، بدا، گرھستی، آسرا، کارن، بوٹی، ایکانت، آبھوشن، اچیت، دھرم، ادھرم، اشٹانگ ڈنڈوت، چترائی، چرنچی، انگ، باؤ، لچھمن، برھمی وغیرہ''

میر امن، حیدری اور افسوس کی طرح ولا کے ہاں بھی بعض ایسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو اس زمانے میں تو رائج تھے لیکن جلد ٹکسال باہر ہو جاتے ہیں مثلاً ندان۔ کسو، تد، رنڈی بمعنی عورت وغیرہ یا جیسے فعل کا یہ استعمال:

(الف) ''بین کی صدا کو سن کر رنڈیاں (عورتیں) تمام شہر کی ایسی محو ہوگئیں تھیں''......(مادھونل) آج ہوگئیں تھیں'' کے بجائے ''ہوگئی تھیں'' لکھتے ہیں

(ب) ''اور کنول کی پتیاں ہر ایک کے بدن سے چپک گئیاں۔

اب ''چپک گئیں'' کہیں گے۔

ولا کی نثر میں جملوں کی ساخت پر ''مادھونل'' اور ''بیتال پچیسی'' میں برج بھاشا کے جملے کی ساخت کا اثر اسی طرح جھلکتا ہے جس طرح ''تحفت گلشن'' اور ''تاریخ شیر شاہی'' اور ''تاریخ جہانگیر شاہی'' میں فارسی جملے کی ساخت کا اثر نظر آتا ہے مثلاً مادھونل اور کام کندلا'' کے یہ دو جملے دیکھیے جس سے اس اثر کی وضاحت ہو سکے گی۔

(الف) ''پھر تو ہر ایک کی پیار کی نظر ہر ایک پر پڑنے لگی لیکن سیری دیدار سے طرفین کو نہ تھی''

(ب) اور عدل حکمی راجہ کی، تواضع نہ کرنی برہمن کی اور جدا اسلا تا عورت کا، بدون ہتھیار کے مارتا ہے"

یہ بات اہم ہے کہ جس زبان سے ترجمہ کیا جاتا ہے، اس زبان کے جملے کی ساخت اور لہجے کا اثر اس زبان کے جملے کی ساخت اور لہجے پر ضرور پڑتا ہے جس زبان میں ترجمہ کیا جارہا ہے۔ اسی سے اسلوبِ بیان کے نئے امکان پیدا ہوتے ہیں۔ اچھے ترجمے اسی لیے زبان میں اسلوب ولہجہ کے نئے امکانات کو جنم دیتے ہیں۔ فورٹ ولیم کالج میں یہی کام ہوا جس نے اردو نثر کو اس طرح متاثر کیا کہ اس کا رنگ روپ نکھر گیا۔ اب نثر بول چال کی زبان میں لکھی جانے لگی، سارا زور "معنی" پر آ گیا اور بناوٹی رنگین اسلوبِ نثر منظر سے ہٹ گیا۔ فورٹ ولیم کالج کے مترجمین اور منشیوں نے بن جانے یہ تاریخی کام انجام دیا۔ اسلوبِ بیان کے یہی امکانات ولاؔ کی نثر میں نظر آتے ہیں اور یہی وہ تاریخی خدمت ہے جو اردو نثر کے ارتقا میں ولاؔ کی نثر نے انجام دی ہے۔ مرزا کاظم علی جوان کی نثر میں بھی کچھ یہی صورت ملتی ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] "تاریخ جہانگیر شاہی" (قلمی) "اور مادھونل اور کام کنڈلا" میں خود ولاؔ نے اپنا یہی نام دیا ہے جس کی مزید تصدیق "تذکرہ ہندی" مصحفی، مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم اور شیفتہ کے "گلشن بے خار" سے بھی ہوتی ہے۔

[۲] تذکرہ ہندی مصحفی، ص ۳۶۶، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء اور "دیوانِ ولاؔ" مرتبہ عبادت بریلوی، ص ۱۱۶، لاہور ۱۹۸۳ء نے بھی یہی عرفیت دی ہے۔

[۳] دیوانِ جہاں، بینی نرائن جہاں، ص ۲۵۸، مرتبہ کلیم الدین احمد، پٹنہ ۱۹۵۹ء

[۴] "فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات" ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۱۴۵، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۵] The Annals of the college of Fort William, Thomas Roebuck, P 47-49 Calcutta 1819

[۶] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۱۷۔۲۱۹، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۷] ایضاً ص ۲۱۷۔۲۱۸

[۸] ایضاً ص ۲۱۸

[۹] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۱۰] دیوانِ ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۱۱۶، لاہور ۱۹۸۳ء

[۱۱] تذکرۂ ہندی، مصحفی، محولہ بالا، ص ۳۶۶

[۱۲] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۳۱۲، لاہور ۱۹۳۳ء

[۱۳] دیوانِ جہاں، بینی نرائن جہاں، محولہ بالا، ص ۲۵۸

[۱۴] تذکرۂ ہندی، محولہ بالا، ص ۳۶۶ اور گلشن بے خار، شیفتہ ص ۲۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۵] مادھونل اور کام کنڈلا، مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۸۳، اردو دنیا کراچی ۱۹۶۵ء

[۱٦] The Annals of the college of Fort wiliam, Thomas Roebuck, P 23, Calcutta 1819.

[۱۷] مادھونل اور کام کنڈلا، ایضاً ص ۲۰

[۱۸] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۱۸، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی، ۱۹۷۹ء

[۱۹] اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر، ڈاکٹر پرکاش مونس، ص ۳۷۹۔۳۸۲، دہلی ۱۹۷۸ء

[۲۰] ایضاً ص ۳۸۲۔۳۹٦، محولہ بالا۔

[۲۱] بیتال پچیسی، مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی، ص ا، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹٦۵ء

[۲۲] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۷۲، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۳] جیمس مویت پہلے اسسٹنٹ پروفیسر فروری ۱۸۰۳ء میں مقرر ہوئے۔ گل کرسٹ کے چلے جانے کے بعد یکم جنوری ۱۸۰٦ء میں پروفیسر مقرر ہوئے۔ دیکھیے: "Annals" by Roebuck ص ۵۴

[۲۴] بیتال پچیسی، محولہ بالا، ص ا

[۲۵] اردو ادب پر ہندی کا اثر، ڈاکٹر پرکاش مونس، ص ۳٦۳۔۳٦۴، مکتبہ جامعہ دہلی ۱۹۷۸ء

[۲٦] بیتال پچیسی، محولہ بالا، ص ا۔

[۲۷] ہفت گلشن، مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۳٦، اردو دنیا۔ کراچی ۱۹٦۴ء

[۲۸] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محولہ بالا، ص ۲۱۹

[۲۹] The Annals of the college of Fort wiliam, Thomas Roebuck, Appendix P 26, Calcutta 1819.

[۳۰] تاریخ شیر شاہی، تالیف عباس خاں سروانی، اردو ترجمہ مظہر علی خاں ولا، ترتیب وحواشی ڈاکٹر سید معین الحق، ص ۳، سلمان اکیڈمی کراچی ۱۹٦۳ء

[۳۱] ایضاً، ص ۴

[۳۲] ایضاً، ص ٦

[۳۳] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۱۹، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی ۱۹۷۹ء

[۳۴] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۵۳۵، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۳۵] ہفت گلشن، مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ ص ۱٦، کراچی ۱۹٦۴ء

[۳٦] تاریخ شیر شاہی، محولہ بالا، ص ۷

[۳۷] بیتال پچیسی، مظہر علی خاں ولا، مرتبہ گوہر نوشاہی، ص ٦۔۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹٦۵ء

[۳۸] مادھونل اور کام کنڈلا۔ مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۳۲، اردو دنیا کراچی ۱۹٦۵ء

[۳۹] ہفت گلشن ناصر علی خاں واسطی بلگرامی، ترجمہ مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۵۲۔۵۷، اردو دنیا کراچی ۱۹٦۴ء

[۴۰] بیتال پچیسی، محولہ بالا، ص ۴۱

نواں باب

کاظم علی جوان

حالات و مطالعہ: سکنتلا، سنگھاسن بتیسی، ترجمہ قرآن مجید وغیرہ

کاظم علی جوان نے لکھا ہے کہ ''کرنل اسکاٹ صاحب جو لکھنؤ کے بڑے صاحب ہیں، انھوں نے حسب الطلب گورنر جنرل......۱۸۰۰ء میں کتنے شاعروں کو سرکار عالی کے ملازموں میں سرفراز فرما کر اشرف البلاد کلکتے کو روانہ کیا۔ انھوں میں احقر بھی یہاں وارد ہوا'' [۱]

کاظم علی جوان جن کا نام حسن علی خاں اور عرفیت مرزا کاظم علی [۲] اور جن کی وفات ۳ر جولائی ۱۸۱۶ [۳] کو کلکتہ میں ہوئی، دہلی کے باشندے تھے [۴] جب دلی اجڑی اور وہاں کے حالات بگڑے تو کاظم علی بھی دلی چھوڑ کر فیض آباد آ گئے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''چندے بہ فیض آباد بسر بردہ'' ......رفیق میرزا سیف علی نیز بود'' [۵] سعادت خاں ناصر سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ وہ یہاں ''رفیق نواب سیف علی خاں تھے'' [۶] نواب سیف علی خاں نواب شجاع الدولہ کے بیٹے تھے اور شگفتہ تخلص کرتے تھے۔ ''گلشن سخن'' (۱۱۹۴ھ) میں لکھا ہے کہ اب جوان لکھنؤ میں رہتے ہیں [۷] تذکرہ گلزار ابراہیم میں لکھا ہے کہ ''الحال ۱۱۹۶ ہجری ہے۔ کاظم علی جوان لکھنؤ میں رہتے ہیں [۸] ۱۸۰۰ء میں جیسا کہ جواؔن نے خود لکھا ہے، وہ کلکتہ آ کر فورٹ ولیم کالج میں گل کرسٹ سے منسلک ہو گئے۔ کاظم علی جوان کی تاریخ تقرر، کالج کے ریکارڈ کے مطابق ۱۰ر نومبر ۱۸۰۰ء ہے [۹] بینی نرائن کے تذکرے ''دیوانِ جہاں'' سے پتا چلتا ہے کہ وہ ۱۸۱۴ء میں بقیدِ حیات تھے۔ کالج ریکارڈ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی وفات ۳ر جولائی ۱۸۱۶ء تک یہاں کام کرتے رہے۔

کاظم علی، جن کا تخلص جواؔن تھا، کلکتہ آنے سے پہلے ایک معروف شاعر تھے جن کا ذکر معاصر تذکروں میں آیا ہے۔ وہ فارسی زبان پر قدرت رکھتے تھے۔ عربی سے بھی خوب واقف تھے اور زبان دان تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ وہ مزاجاً خلیق تھے اور مشاعروں میں کم کم جاتے تھے [۱۰] نومبر ۱۸۰۰ء میں ان کا تقرر بحیثیت مترجم ہوا۔ جواؔن نے لکھا ہے کہ ''جیسے ہی وہ کالج پہنچے تو گل کرسٹ نے دوسرے ہی دن......ارشاد فرمایا کہ سکونتلا ناٹک کا ترجمہ اپنی زبان کے موافق کر اور للولال جی کب کو حکم کیا کہ بلاناغہ لکھایا کرے۔ اگرچہ سوا نظم کے نثر کی مشق نہ تھی لیکن خدا کے فضل سے بہ خوبی انصرام ہوا کہ جس نے سنا پسند کیا اور اچھا کہا'' [۱۱] جواؔن نے سکنتلا کا ترجمہ ۱۸۰۱ء میں کیا۔ گل کرسٹ کے خط بنام کالج کونسل مورخہ ۱۲ر جنوری ۱۸۰۲ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ''سکنتلا'' اور ''سنگھاسن بتیسی'' دونوں زیرِ طبع تھیں اور دونوں کے ناگری رسم الخط میں علی الترتیب ۲۴ اور ۳۶ صفحات چھپ چکے تھے۔ گویا یہ دونوں کتابیں ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکی تھیں۔ خود کاظم علی جوان نے ''سکنتلا'' کے آخر میں لکھا ہے کہ یہ ۱۲۱۵ھ (۱۸۰۱ء) میں مکمل ہوئی اور لفظ ''ریختہ''

سے سالِ ہجری میں اس کی تاریخ برآمد ہوتی ہے[۱۲] گارسیں دتاسی نے لکھا ہے کہ جوان کے دو بیٹے ہاشم علی عیاں اور قاسم علی ممتاز کلکتہ کے معروف شاعر تھے[۱۳] افسوس کی وفات کے بعد جب چرانی متر ہیڈ منشی بنا دیے گئے جس کے کاظم علی جوان بھی امیدوار تھے، تو ان کی جگہ جوان سیکنڈ منشی بنا دیے گئے لیکن جب وہ سیکنڈ منشی کے امتحان میں کامیاب نہ ہو سکے تو انھیں پھر سے مترجم بنا دیا گیا جس پر وہ اپنی وفات تک کام کرتے رہے۔ فورٹ ولیم کالج کے دورانِ ملازمت جوان نے ترجمہ و تالیف کے جو کام کیے ہیں وہ یہ ہیں:

(۱) سکنتلا: کالج سے وابستہ ہونے کے دوسرے ہی دن گل کرسٹ نے جوان سے سکنتلا کے قصے کو ریختہ (اردو) میں لکھنے کا کام سپرد کیا جسے انھوں نے للولال کوی کی مدد سے برج بھاشا سے اردو میں لکھا۔ ۱۸۰۱ء میں انھوں نے اس کام کو پورا کیا اور ۱۸۰۲ء میں، جیسا کہ پہلے آ چکا ہے، سکنتلا ناگری رسم الخط میں زیرِ طبع تھی یہ ۱۸۰۴ء میں جب جوان قرآن مجید کے ''ہندی (اردو) محاورہ کو درست'' کر رہے تھے گل کرسٹ نے کہا کہ ''سکنتلا'' کو از سرِ نو چھپوانے کے لیے ضروری ہے کہ اس پر نظرِ ثانی کی جائے اور ساتھ ہی للولال جی کوی سے بھی اس کتاب کا اصل سے مقابلہ کرنے کے لیے کہا تا کہ ''مطلب کی کمی بیشی'' دور ہو جائے[۱۴] یہ ۱۸۰۴ء کی بات ہے۔ اپنے ماخذ کا ذکر کرتے ہوئے جوان نے لکھا ہے کہ فرخ سیر بادشاہ کے فدویوں میں سے مولی خاں، فدائی خاں کے بیٹے نے جب ایک لڑائی میں فتح پائی تو بادشاہ نے اسے عظیم خاں (اعظم خاں) کے خطاب سے سرفراز کیا اور اسی زمانے میں اس نے نواز کشور (نواج کبیشر) کو حکم کیا کہ سکنتلا ناٹک، جو سنسکرت میں ہے، برج کی بولی میں کہہ۔ اس کبیشر نے یہ کہانی کبت دوہرے میں کہی، جس کا ترجمہ ریختہ نثر میں جوان نے کیا۔ یہ بھی لکھا ہے کہ سکنتلا، جو انگریزی میں ہے وہ سنسکرت سے ہوا ہے۔ اگر اس میں اور اس میں کچھ فرق ہو تو ممکن ہے[۱۵] نثر میں ترجمہ کرتے ہوئے جوان نے یہ بھی اعتراف کیا کہ 'کبت اور دوہرے کا ترجمہ جیسا چاہیے ویسا زبانِ ریختہ میں کب ہو سکتا ہے۔ اس کے اور اس کے مضمون کی بندش کا فرق کھلا ہوا ہے۔ بیان کی احتیاج نہیں''[۱۶] یہ بات یاد رہے کہ جوان کا ترجمہ سکنتلا کالی داس کی سکنتلا ناٹک کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ نواج کبیشر کی منظوم سکنتلا کا ترجمہ ہے جسے نثر میں کہانی کے طور پر لکھا گیا ہے۔ جوان نے خود بھی اسے کہانی ہی کہا ہے اور لکھا ہے کہ اب یہ کہانی یہاں تمام ہوئی، لفظ و معنی سے بخوبی سرانجام ہوئی۔ از بس کہ زبانِ ریختہ میں لکھی، سالِ ہجری کے موافق ''ریختہ'' تاریخ ہوئی[۱۷] اس کی نثر کا مطالعہ ہم آگے کریں گے۔

(۲) سنگھاسن بتیسی: جب 'سکنتلا' ریختہ میں لکھی جا چکی تو گل کرسٹ نے ''سنگھاسن بتیسی'' کو اردو میں لکھنے کے لیے کہا۔ جوان نے لکھا ہے کہ ''یہ کہانی سنگھاسن بتیسی کی سنسکرت میں تھی شاہ جہاں بادشاہ کی فرمائش سے سندر کبیشر نے برج کی بولی میں کہی۔ اب شاہ عالم بادشاہ کے عہد میں موافقِ ارشاد جناب گل کرسٹ صاحب والا مناقب سن بارہ سو پندرہ ہجری مطابق سن اٹھارہ سو ایک عیسوی کاظم علی شاعر نے، جس کا تخلص جوان ہے، محاورۂ خاص و عام میں اہلِ ہند کے لکھی اس لیے کہ نو سکھ صاحبوں کے سیکھنے اور سمجھنے کو سہج ہو اور ہر ایک روز مرے کی انھیں سمجھ ہو۔ ہندو مسلمان، شہری بیرون جاتی، اعلیٰ ادنیٰ کے کلام کو جانیں، دوسرے کے سمجھانے کے محتاج نہ ہوں''[۱۸]

''سنگھاسن بتیسی'' کی اصل سنسکرت ہے جس میں راجا بکرم کی بہادری و سخاوت اور عقل و دانش کو کہانیوں کا روپ دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر پرکاش مونس نے لکھا ہے کہ ''سنسکرت میں سنگھاسن بتیسی کے نثری، منظوم اور نثر و نظم ملے جلے تین نسخے ملتے ہیں: (۱) سنگھاسن دواتری شِنکا (۲) دواترن شت پتلکا اور (۳) وکرم چرت..... لیکن سنگھاسن بتیسی

کے مصنف کے بارے میں یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا..... اور یہ بھی لکھا ہے کہ یہ "تیرھویں صدی عیسوی سے قبل کی تصنیف نہیں ہے" [۱۹] شاہ جہاں بادشاہ کی فرمائش پر سندر کبیشر نے، جو گوالیار کا برہمن تھا، ۱۶۳۳ء کے لگ بھگ اسے برج بھاشا میں لکھا اور گل کرسٹ کے کہنے پر کاظم علی جوان نے للولال کوی کی مدد سے اسے ۱۸۰۱ء میں اردو میں لکھا اور یہ ۱۸۰۵ء میں پہلے دیوناگری رسم الخط میں اور پھر نظر ثانی کے بعد اردو رسم الخط میں شائع ہوئی۔ کئی اشاعتی اداروں کے علاوہ ۱۹۵۳ء میں مطبع نولکشور لکھنؤ نے اسے ۱۳ویں بار شائع کیا۔ ڈاکٹر گیان چند نے "سنگھاسن بتیسی" کے منگولی، مراٹھی۔ ہندی، بنگالی، فارسی، اردو برج بھاشا وغیرہ کے تراجم کے کوائف اپنی کتاب میں درج کیے ہیں اور سنگھاسن بتیسی کے قصوں پر مختلف اثرات کی نشان دہی بھی کی ہے [۲۰] "سنگھاسن بتیسی" ایک دلچسپ اور سدا زندہ رہنے والی کتاب ہے جس کی اردو نثر کا مطالعہ ہم آگے کریں گے۔

(۳) **ترجمہ قرآن مجید:** سنگھاسن بتیسی کے بعد گل کرسٹ نے مولوی امانت اللہ اور میر منشی بہادر علی حسینی کے ساتھ کاظم علی جوان کو قرآن مجید کے اردو ترجمے کے لیے کہا۔ کاظم علی جوان نے "تمہید" [۲۱] میں لکھا ہے کہ اس کام کا آغاز ذالحجہ ۱۲۱۷ھ میں ہوا۔ کچھ دن بعد مولوی فضل اللہ کو بھی اس کام میں شامل کر دیا گیا۔ جب پانچ چھ سپارے ترجمہ ہو چکے تو مولوی امانت اللہ اور مولوی فضل اللہ کے درمیان نزع لفظی پیدا ہوا۔ مولوی امانت اللہ کو اس کام سے ہٹا کر حافظ غوث علی کو ان کی جگہ مقرر کر دیا گیا۔ پہلے دونوں مولوی صاحبان ترجمہ کرتے تھے اور کاظم علی جوان اس کا محاورہ بزبان اردو درست کرتے۔ ۱۰ ذیقعد ۱۲۱۹ھ مطابق ۲۳ رفروری ۱۸۰۴ء کو گل کرسٹ ولایت واپس چلے گئے اور کپتان مویت (Mouat) ان کی جگہ مقرر ہوئے تو ترجمے کا کام اسی طرح جاری رہا۔ چنانچہ اس عرصے میں جب اکیس سپارے ہو گئے تو مویت نے جوان سے کہا کہ "مولویوں میں سے ایک مولوی ترجمہ کرے اور تم اس کا محاورہ بزبانِ اردو درست کرو" اس طرح مولوی فضل اللہ ترجمہ کرتے اور جوان اسے محاورہ میں کرتے رہے۔ ۹ ررمضان المبارک ۱۲۱۹ھ مطابق ۲۲ ردسمبر ۱۸۰۴ء کو یہ کام مکمل ہوا اور صرف نظر ثانی کا کام باقی رہ گیا۔ اردو کرتے وقت عربی و فارسی تفسیروں سے وہ مترادف الفاظ اردو میں شامل کر دیے گئے جو قرآنِ مجید کے معانی کی ترجمانی کرتے تھے۔ ترجمے میں عربی تفسیر بیضادی، مدارک وجلالین کے ساتھ فارسی بحر مواج اور تفسیر حسینی سے استفادہ کیا گیا۔ جوان نے لکھا ہے کہ جہاں کہیں جو کچھ اختلاف (کوئی) سمجھے ان پانچوں تفسیروں کو دیکھ لے" [۲۲] ترجمہ کرتے وقت مندرجہ ذیل باتوں کا خاص طور پر خیال رکھا گیا: [۲۳]

(۱) کہیں کہیں جو الفاظ ماضی وحال واستقبال کے ہیں اور مفسروں نے ماضی کو حال اور حال کو استقبال کیا ہے، اردو ترجمے میں بھی اسی طریق کی پیروی کی گئی ہے مگر جہاں کہیں زمانے کی مطابقت سے اردو عبارت کے مطلب میں خلاف نظر آیا چار و ناچار بہ طور محاورے کے رہنے دیا ہے۔

(۲) لفظ کے ترجمے کی رعایت سراسر رکھی گئی ہے لیکن کہیں کہیں اصل مطلب لیا ہے کیوں کہ لفظ کی متابعت سے معنوں کا فوت ہونا قباحتِ عظیم ہے۔ اس لیے اسی بات کو ترجیح دی گئی ہے اور مطلب کو بہر نوع نہیں چھوڑا ہے اسی لیے محاورے کو چنداں دخل نہیں دیا۔.....

(۳) حروف مقطعات کا ترجمہ، جس پر سب کو اتفاق نہیں تھا، نہیں کیا۔ اسی طرح اردو ترجمے میں اگر مفعول مطلق کہیں رہ سکا تو رکھا ورنہ چھوڑ دیا ہے۔

(۴)　　اردو ترجمے میں لفظِ تاکید اس لیے بڑھایا کہ اسی سے تاکید فرض ہے۔ عربی میں التفات بہت ہے اور اردو میں کم ہے لیکن وہ قاعدہ رہنے دیا کہ بہت تکرار ہے۔

(۵)　　واوِ عاطفہ اور حرف ''ف'' اور وہ لفظ کہ معنی میں تحقیق کے آتے ہیں، قرآن شریف میں بہت ہیں اور زبانِ عربی میں بہت فصاحت رکھتے ہیں۔ اردو میں محاورے کی رو سے ان کی اس قدر کثرت نہیں ہے لیکن ترجمہ کرتے وقت ان کو ترک کرنا جائز نہیں سمجھا اور جملے میں جس قدر آئے، ترجمہ کر دیے گئے۔

(۶)　　کلام اللہ قلیل العبارت اور کثیر المعنی ہے۔ جتنے اہل اسلام کے فرقے ہیں سب کے دین وایمان کی بنا اسی سے ہے۔ اجتہاد کر کے ہر ایک اپنا اصل اصول یہیں سے درست کرتا ہے۔ شانِ نزول ہر آیت کی موجود ہے۔ اسے طوالت کی وجہ سے چھوڑ دیا ہے۔

(۷)　　عبارت کے معنی سمجھانے کے لیے بہ طور حاشیہ ایک خطِ عرضی کھینچ کر مطلب کو بڑھا دیا گیا ہے تا کہ اس نشان سے معلوم ہو کہ یہ زاید عبارت یا الفاظ ہیں جو اردو زبان میں ربط پیدا کرنے کے لیے بڑھا دیے گئے ہیں۔ یہ عمل بھی تفسیروں کی رو سے کیا گیا ہے۔ اپنی طرف سے کوئی تصرف نہیں کیا گیا ہے۔

جب ترجمہ شروع ہوا تو کالج اور بیرونِ کالج لوگوں نے شورش برپا کی کہ اردو میں قرآن مجید کا ترجمہ دین وآئین کے خلاف ہے۔ اہلِ فہم وفراست نے اس کا یہ جواب دیا کہ اگر فارسی میں ترجمہ ہو سکتا ہے تو اردو میں کیا کفر ہے؟ اس وقت تک شاہ عبدالقادر کا اردو ترجمہ ۱۲۰۵ھ/ ۹۱۔۱۷۹۰ء میں مکمل ہو چکا تھا اور اس سے چند سال پہلے شاہ محمد رفیع الدین کا اردو ترجمہ بھی ہو چکا تھا[۲۴] ترتیبِ زمانی کے لحاظ سے فورٹ ولیم کالج کا ترجمۂ قرآن مجید تیسرا ترجمہ ہے جو اردو زبان میں ہوا۔ یہ ترجمہ فورٹ ولیم کالج یا کسی دوسرے اشاعتی ادارے سے کبھی شائع نہیں ہوا۔

(۴) بارہ ماسا/ دستورِ ہند:　　جوان کا ''بارہ ماسا'' مثنوی کی ہیئت میں ہے اور ''دستورِ ہند'' اس کا نام ہے۔ یہ کام ۱۲۱۷ھ/۱۸۰۳ء میں چھ مہینے کے عرصے میں، جیسا کہ جوان نے لکھا ہے، تحقیق کر کے گل کرسٹ کی فرمائش پر مکمل ہوا۔ یہ طبع زاد نظم ہے جس میں ہندو مسلمانوں کے رسم ورواج، میلے ٹھیلوں، کھیل تماشوں اور تہواروں کو بیان کیا گیا ہے اور اسی مناسبت سے اس کا نام ''دستورِ ہند'' رکھا ہے۔ گل کرسٹ ہر وقت نوجوان انگریز افسروں کی تعلیم وتربیت کے لیے نئے نئے جتن کرتا رہتا تھا۔ یہ نظم بھی اس نے اسی مقصد سے لکھوائی تھی تا کہ وہ یہاں کے کلچر، یہاں کے دستور، عقائد، رسوم ورواج اور تہواروں وغیرہ سے متعارف ہو سکیں۔ ''دستورِ ہند'' ایک دلچسپ مثنوی ہے جس سے جوان کی قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے۔ بارہ ماسا (دستورِ ہند) پہلی بار ہندوستانی پریس، کلکتہ سے ۱۸۱۲ء میں شائع ہوا۔

(۵) تاریخ بہمنی:　　جوان نے ''تاریخِ فرشتہ'' کے اس حصے کا اردو میں ترجمہ کیا۔ جس میں بہمنی سلطنت کے حالات وواقعات بیان کیے گئے تھے۔ یہ بھی غیر مطبوعہ ہے۔ تھامس روبک نے جوان کے اس کام کا اپنی کتاب میں ان الفاظ میں ذکر کیا ہے کہ ''یہاں مجھے کاظم علی جوان کے اس کام کا بھی ذکر ضرور کرنا چاہیے جس میں دکن کی بہمنی سلطنت کے تاریخی حالات بیان کیے گئے ہیں اور جو کم وبیش 'ہندوستانی' (اردو) میں ''تاریخِ فرشتہ'' کے ایک حصے کا ترجمہ ہے'' [۲۵]

مندرجہ بالا کاموں کے علاوہ کاظم علی جوان نے ''انتخاب کلام سودا'' کو بھی طباعت کے لیے تیار کیا۔ یہ وہی کام تھا جو شیر علی افسوس نے کیا تھا۔ یہ ۱۸۱۰ء میں کالج سے شائع ہوا۔ اسی طرح ''انتخاب کلیات میر'' بھی انھوں نے

دوسرے اہلِ علم و ادب مولوی محمد اسلم، منشی غلام قادر اور مرزا جان طپش کے ساتھ مل کر کیا جو ۱۸۱۱ء میں کالج سے شائع ہوا۔ شیخ فریدالدین کی ''خرد افروز'' جو ۱۸۰۵ء میں شائع ہوئی تھی، اس پر بھی ۱۸۱۵ء میں کاظم علی جوان نے منشی غلام اکبر، مرزائی بیگ اور غلام قادر کے ساتھ اصل فارسی نسخے سے ملا کر نظرِ ثانی کا کام کیا تھا[۲۶]

کاظم علی جوان نے فورٹ ولیم کالج کے لیے جتنے کام کیے ان میں سکنتلا، اور سنگھاسن بتیسی، میں للولال کوی نے برج بھاشا کی عبارت کو اپنی اردو میں بیان کیا جس کو جوان لکھتے جاتے ہوں گے اور پھر اس کو سامنے رکھ کر اردو محاورہ کے مطابق اردو نثر میں لکھتے ہوں گے۔ اس اعتبار سے مفہوم و معنی للول لال کوی کے ہیں اور اردو نثر جوانؔ کی ہے۔ سکنتلا اور سنگھاسن بتیسی میں جو ہندوی الفاظ استعمال میں آئے ہیں اس کا سبب یہ ہے کہ ان دونوں قصوں پر ہندو کلچر و تہذیب کی گہری چھاپ ہے۔ اس کے سب کردار پنڈت اور ہندو راجا مہاراجا ہیں اس لیے یہ سب الفاظ فطری انداز سے موقع و محل کے مطابق عبارت میں آتے ہیں اور اچھے لگتے ہیں۔ یہ عمل خود اردو زبان کے مزاج اور اس کی اصل کے عین مطابق ہے۔ اردو زبان ہندی الاصل ہے۔ اسی لیے اردو جملے کی ساخت اور اس کا کینڈا ابھی ہندوی ہے۔ اس کے ضمائر و افعال بھی سب ہندوی ہیں اور ذخیرۂ الفاظ، محاورات اور کہاوتوں کی غالب اکثریت بھی ہندوی ہے۔ عربی فارسی ترکی الفاظ کے استعمال سے اردو کی قوتِ اظہار میں غیر معمولی اضافہ ہوا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ جیسے فارسی عربی کتابوں کے تراجم سے اردو زبان میں سینکڑوں الفاظ شامل ہوئے اسی طرح اگر سنسکرت اور دوسری ہندوستانی، پاکستانی زبانوں کے الفاظ بھی شامل ہو جائیں تو یہ بھی ویسا ہی فطری عمل ہوگا جیسا پاکستان میں متعدد الفاظ پنجابی، سندھی، سرائیکی، بلوچی، براہوی، پشتو، اور ہندکو وغیرہ کے شامل ہو جانے سے ہوا ہے۔

گل کرسٹ نے کاظم علی جوان سے ہندوی الفاظ کو برقرار رکھنے کے لیے اس لیے کہا تھا کہ وہ ان کتابوں کو ناگری رسم الخط میں چھاپنا چاہتے تھے۔ یہ ۱۸۰۱ء کا زمانہ ہے جب مظہر علی خاں ولا نے ''مادھونل اور کام کنڈلا'' اور ''بیتال پچیسی'' کا اور جوان نے ''سکنتلا'' اور ''سنگھاسن بتیسی'' کا برج بھاشا سے اردو میں ترجمہ کیا تھا۔ ولا نے لکھا ہے کہ ''مادھونل اور بیتال پچیسی سے جو برج بھاشا میں ہیں، ان کا ترجمہ للولال جی کوی کی مدد سے اس طرح کیا کہ بیشتر برج کی بولی بیتال پچیسی میں رہنے دی کہ مرضی صاحب مدرس (گل کرسٹ) کی یوں ہی تھی'' [۲۷] یہی ہدایت جو ولا کو دی گئی تھی، یقیناً وہی ہدایت کاظم علی جوان کو دی گئی ہوگی جس پر عمل کر کے اردو نثر کی ایک منفرد صورت وجود میں آئی جو یکسانیت کے ساتھ ولا کی مادھونل اور بیتال پچیسی میں اور جوان کی سکنتلا اور سنگھاسن بتیسی میں نظر آتی ہے۔ اس نثر میں ہندی الاصل جتنے الفاظ استعمال ہوئے ہیں ان میں اکثریت ایسے الفاظ کی ہے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ ہیں اور حسبِ موقع میری نسل کے لوگ بولتے، سمجھتے یا استعمال کرتے ہیں۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو مختلف پراکرتوں سے آ کر جزوِ زبان بن گئے ہیں مثلاً 'سکنتلا' میں جو پراکرتی، اپ بھرنش، برجی و ہندوی الفاظ استعمال میں آئے ہیں ان میں غالب اکثریت ایسے الفاظ کی ہے جن سے اردو داں واقف ہیں اور جن کے معنی کتاب پڑھتے ہوئے از خود سمجھ میں آ جاتے ہیں۔ ان میں سے چند الفاظ یہ ہیں:

''دبلاپے، سنگھاسن، آسن، تیرتھ، تپ جپ، جوگ، بناپتی، کلنک، مہاراج، سولہ سنگھار، بارہ ابھرن، بناؤ، جوگ بجوگ، بھسم، من موہنی، تپسیا، تپسوی، مکھڑا، اشیرباد، استھان، گندھرب، دُبدھا، سراپ (بددعا)، ڈاہ (ہجر)، گت، مہاوڑ، رندھ، سندیسا، کھیم کسل (مزاج پرسی)، کپٹ جونجھ، چھلاوا، بیری، آدیس وغیرہ وغیرہ''۔

ان الفاظ میں صرف چند کو چھوڑ کر زیادہ تر وہ ہیں جن سے ہمارے کان مانوس ہیں اور جن کو مختلف کتابوں میں ہم نے پڑھا یا دوسرے کی زبانی سنا ہے۔ مثلاً لفظ ''آدیس'' کو لیجیے۔ یہ لفظ جوگیوں کے سلام کے لیے آتا ہے۔ جب آپ کسی جوگی سے یا جوگی آپ سے ملے گا تو وہ ''سلام'' نہیں کہے گا بلکہ ''آدیس'' کہے گا۔ خود میر حسن نے مثنوی ''سحر البیان'' میں موضوع و موقع کی مناسبت سے ''آدیس'' کا لفظ استعمال کیا ہے:

یہ سمجھا بناوٹ کا کچھ بھیس ہے　　　　کہا بڑھ کے جوگی جی آدیس ہے

''سکنتلا'' میں گندھرو بیواہ، اور ڈنڈوت کے الفاظ استعمال میں آئے ہیں۔ کہانی کے رنگ و مزاج کے مطابق جیسے میر حسن نے ''آدیس'' کا لفظ استعمال کیا ہے، اسی طرح ان الفاظ کو بھی، فطری فضا پیدا کرنے کے لیے، تبدیل نہیں کیا جا سکتا۔ گندھرو بیواہ (گندھرو بیاہ) ہندوؤں میں ہوتا تھا جس کے معنی ہیں آٹھ طرح کے بیاہوں میں سے ایک جس میں عورت اور مرد اپنی خوشی و رضامندی سے زناشوئی کے تعلقات پیدا کر لیتے ہیں [۲۸] راجا سکنتلا سے اسی طرح کا بیاہ کرتا ہے۔ اسی طرح لفظ ڈنڈوت (دندوت) کو بھی بدلا نہیں جا سکتا جس کے معنی یہ ہیں کہ لکڑی کی طرح زمین پر سیدھے گر کر سجدہ کرنا [۲۹] جب قصے کی بنیاد ہندو مذہب و کلچر پر ہو گی تو ان الفاظ کا اظہار بیان میں آنا ایک فطری عمل ہے اور اسی طرح آنا چاہیے۔ اس سے فن پارہ کی فنی تاثیر بڑھ جاتی ہے۔

اردو نثر کے اعتبار سے 'سکنتلا' میں، جو جوان کی پہلی کاوش تھی، کوئی خاص اسلوب نہیں ابھرتا اور اظہار بیان دبا دبا سا رہتا ہے لیکن 'سنگھاسن بتیسی' میں یہ رواں ہو جاتا ہے۔ برج بھاشا کا اثر جس سے یہ کتابیں اردو میں ڈھالی گئی ہیں، 'سنگھاسن بتیسی' پر، سکنتلا کے مقابلے میں، زیادہ گہرا ہے۔ لیکن جہاں ہندوی و فارسی اسلوب بیان ساتھ چلتے ہیں وہاں اسلوب بیان کا وہ امکان ابھرتا ہے جس میں سنور کر منفرد رنگ بن جانے کی قوت موجود ہے۔ لیکن ''سکنتلا'' میں یہ رنگ پوری طرح عملِ امتزاج سے نہیں گزرتا اور الگ الگ سا رہتا ہے مثلاً 'سکنتلا' کی یہ عبارت دیکھیے:

> ''ویسی موہنی صورت اور وہ بناؤ جو دیکھا جوگ بجوگ میں آ گیا۔ تپسیا کا پیڑ جڑ سے اکھڑ گیا۔ وہ خرمنِ صبر کی جلانے والی بجلی تھی کہ جس پر اس کی نگاہِ کرم پڑی بے تاب ہو کر دل اس کا سینے سے بھسم ہو گیا۔ اگر فرہاد دیکھتا جانِ شیریں دیتا۔ لیلیٰ مجنوں ہو جاتی......'' (شکنتلا، ص ۹، محولہ بالا)

یہاں ہندوی طرز میں فارسی طرز کے زیر اثر اردو طرز گھل مل کر ایک جان نہیں ہوتا بلکہ دونوں رنگ متوازی چلتے ہیں۔ لیکن اسلوب بیان کا ایک امکان ضرور سامنے آتا ہے جو ''سنگھاسن بتیسی'' میں زیادہ نکھر جاتا ہے۔ یہاں بڑی حد تک دونوں رنگ امتزاج کے عمل سے گزر کر اسلوبِ بیان کے اس امکان کو نمایاں کرتے ہیں جس کی طرف میں نے توجہ دلائی ہے۔ ''سنگھاسن بتیسی'' میں آغازِ داستان سے ہی امتزاج کی یہ صورت بننے لگتی ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

> ''ایک راجا بھوج اجین نگری کا راجا مہابلی اور بڑا دھنی، جسی اور دھرماتما تھا۔ جتنے لوگ اس کے راج میں بستے تھے سب چین کرتے تھے۔ راجا راج پر جا سکھی۔ کسی کو کوئی دکھ نہیں دے سکتا تھا۔ یہ نیاؤ اس کے یہاں تھا کہ شیر اور بکری ایک ہی گھاٹ پر پانی پیتے تھے اور سب اس کے آسرے سے جیتے تھے۔ پرمیشر نے جیسے اسے دنیا کے پردے پر اتارا سب سہاروں کا کیا سہارا اور روپ اس کا دیکھ کر چودھویں رات کے چاند کو چکاچوندھی آتی۔ بڑا چتر اور سگھڑ اور گنی

تھا۔ اچھی اچھی باتیں سب اس میں سمائی تھیں۔ بھلائی اس کی جگ جگ میں مشہور تھی او رنگری اس کی ایسی بستی تھی کہ چپّا رکھنے کو جگہ نہ ملتی تھی........'' (سنگھاسن بتیسی، ص ۲، نولکشور لکھنؤ، ۱۹۵۳ء)

اس اسلوب کے امکان کو محسوس کرنے کے لیے میر امن کی ''باغ و بہار'' کے یہ ابتدائی جملے پڑھیے:

''سیر میں چار درویش کی یوں لکھا ہے اور کہنے والے نے کہا ہے کہ آگے روم کے ملک میں کوئی شہنشاہ تھا کہ نوشیروان کی سی عدالت اور حاتم کی سی سخاوت اس کی ذات میں تھی۔ نام اس کا آزاد بخت اور شہر قسطنطنیہ......اس کا پائے تخت تھا۔ اس کے وقت میں رعیت آباد، خزانہ معمور، لشکر مرفہ، غریب غربا آسودہ، ایسے چین سے گزران کرتے اور خوشی سے رہتے کہ ہر ایک کے گھر میں دن عید اور رات شب برات تھی.....'' (باغ و بہار مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۰، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۲ء)

اب اس عبارت کے ساتھ حیدر بخش حیدری کی ''آرایشِ محفل'' کے پہلے قصے کی یہ ابتدائی چند سطریں پڑھتے چیے:

''سنا ہے خراساں کے ملک میں ایک بادشاہ تھا کہ لاکھوں سوار پیادے اس کی جلو میں ہمیشہ حاضر رہا کرتے اور عدل و انصاف میں بھی ایسا تھا کہ باگھ بکری کو ایک ہی گھاٹ پانی پلاتا بلکہ اپنے بیٹے کا بھی پاس نہ کرتا........'' (آرایش محفل، حیدری، ص ۶، لاہور ۱۹۶۴ء)

یہ تینوں عبارتیں سادہ و سلیس ہیں۔ بول چال کی زبان کا لہجہ تینوں میں استعمال ہوا ہے تینوں میں کہانی سنانے کا انداز حاوی ہے۔ جوانؔ کی ''سنگھاسن بتیسی'' پر ہندوی رنگ نمایاں ہے لیکن باطن میں اردو فارسی رنگ کی روایت چھپی ہوئی موجود ہے۔ میر امن کی نثر میں اردو فارسی کی روایت نمایاں ہے لیکن ہندوی رنگ چھپا ہوا واضح طور پر موجود ہے۔ حیدریؔ کے ہاں ہندوی اثر اردو فارسی کے رنگ میں اس طرح گھل مل گیا ہے کہ سادگی بڑھ گئی ہے۔ یہی امکان جوان کے ہاں نمایاں ہوتا ہے اور یہ وہ امکان ہے جو مستقبل کی اردو نثر کو راستہ دکھاتا ہے۔

وہ ہندوی الفاظ جو ''سنگھاسن بتیسی'' میں استعمال ہوئے ہیں ان میں سے کم و بیش ستر پچھتر فی صد الفاظ وہ ہیں جو اردو دانوں کے لیے اجنبی نہیں ہیں اور بول چال اور تحریر میں استعمال ہوتے ہیں۔ باقی پچیس تیس فی صد الفاظ میں سے کچھ وہ ہیں جو ہندو مذہب کے بنیادی اصطلاحی الفاظ ہیں جن میں سے بیشتر صورت بدل کر پراکرتوں اور اپ بھرنشوں میں شامل ہوگئے ہیں۔ ان سب ہندوی لفظوں کے استعمال سے نثر کا رنگ بدلا ہے۔ اچھی نثر ان میں حسب ضرورت توازن قائم رکھتی ہے۔ اس لہجے میں کھڑی بولی کا اثر خصوصاً وہاں نمایاں ہوتا ہے جہاں 'فعل' کو ادھورا چھوڑ دیا جاتا ہے۔ جس سے جملے کی ساخت میں کھرا پن اور لہجے میں سختی و بھاری پن سا پیدا ہو جاتا ہے مثلاً ''سنگھاسن بتیسی'' سے یہ چند جملے دیکھیے:

''ڈبیا معجون کی آگے دھرے سپاریاں کترے رہے۔ بساطی ہر طرح کی جنس دکان میں چنے ہوئے مول گاہکوں سے کررہے.....اسباب طرح طرح کا نیا پرانا بیچنے والے بیچ رہے اور لینے والے مول لے رہے۔ گرم بازاری ہر ایک چیز کی ہو رہی ہے۔ کٹورے ہر طرف سے بج رہے اور کہیں ناچ کہیں رنگ ہو رہا'' (سنگھاسن بتیسی، ص ۳)

خط کشیدہ افعال میں حسب ضرورت ''ہے'' یا ''ہیں'' کا اضافہ کر دیا جائے تو فعل پورا ہو جائے گا اور لہجے کا کھڑا پن بدل جائے گا۔ جدید اردو نثر فعل کو ادھورا نہیں چھوڑتی بلکہ ''ہے یا ہیں'' سے پورا کر کے جملے کو سڈول، رواں و سلیس بنا کر لہجے میں نرمی و شائستگی پیدا کر دیتی ہے۔

کاظم علی جوان نے وہی زبان استعمال کی ہے جو ان کے زمانے میں بولی جاتی تھی۔ اسی لیے ان کے ہاں بھی وہ متروکات ملتے ہیں جو میر امن، حیدری، حسینی اور ولا کے ہاں ملتے ہیں مثلاً کسو، رہیو، پڑیو، بر آوے، ہوویں گے، یے، وے، جیوں تیوں، جدھر تدھر، تس، پیچھے وغیرہ۔ اسی طرح بک گئیاں (بک گئیں)، بولیاں (بولیں)، خوشیاں ہوئیاں (خوشیاں ہوئیں)، رہنے ہاروں (رہنے والے) وغیرہ۔ اسی طرح بجالاتیاں تھیں (بجالاتی تھیں)، جدید اصول یہ ہے کہ جب جمع کی صورت میں دو فعل مرکب ہو کر ایک ساتھ آتے ہیں تو پہلا فعل واحد اور دوسرا جمع رہتا ہے۔ جوان کی نثر میں جیسا کہ اس زمانے میں رائج تھا، دونوں فعل مرکب صورت میں جمع لائے جاتے تھے مثلاً ''سکنتلا'' میں یکسانیت کے ساتھ یہی صورت ملتی ہے مثلاً:

(۱) ''سکھیاں کنول کی پتیوں کا پنکھا بنا ہلاتیاں ہیں'' (ہلاتی ہیں)

(۲) ''یہاں یہ باتیں ہوتیاں تھیں'' (ہوتی تھیں)

(۳) '' سکھیاں اسے بہلا بہلا کہتیاں ہیں'' (کہتی ہیں)

(۴) ''اور ساتھ ان کے دو عورتیں کردیں ہیں'' (کر دی ہیں)

(۵) جو جو بے مروتیاں اور سختیاں میں نے کیں ہیں'' (کی ہیں)

کاظم علی جوان کی نثر اس لیے بھی اہمیت رکھتی ہے کہ ان کی اس نثر سے جو ''سکنتلا'' اور ''سنگھاسن بتیسی'' میں ملتی ہے، اردو نثر کا نیا اسلوب بیان آگے بڑھتا اور نئے امکان کا دروازہ وا کرتا ہے۔ جوان کی یہ نثر ولا کی طرح اردو اسلوب بیان کا ایک نیا تجربہ ہے۔

حواشی:

[۱] سکنتلا، کاظم علی جوان، مرتبہ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی، ص ۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۲] ولا نے ''تاریخ جہانگیر شاہی'' کے آخر میں کاظم علی جوان کا یہی نام اور عرفیت لکھی ہے۔ بحوالہ بنگال کا اردو ادب، جاوید نہال، ص ۱۲۹، کلکتہ ۱۹۸۴ء

[۳] Sahibs & Munshis, Sisir Kumar Das, P 18, Calcutta 1978.

[۴] ریاض الفصحاء، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۷۱، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۵] ایضاً ص ۷۱

[۶] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ (جلد دوم) ص ۵۰۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۷] گلشن سخن، مردان علی خاں مبتلا لکھنوی، سال تکمیل ۱۱۹۴ھ مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۹۶، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ء

[۸] گلزار ابراہیم، سال تکمیل ۱۱۹۸ھ علی ابراہیم خاں خلیل مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۷۔۸، دائرۂ ادب پٹنہ ۱۹۷۴ء
[۹] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء
[۱۰] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۱۷۔
[۱۱] تمہید سکنتلا، کاظم علی جوان مرتبہ محمد اسلم قریشی، ص ۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
[۱۲] سکنتلا، کاظم علی جوان، محولہ بالا، ص ۲۷

[۱۳] Histoire De Le Litterature Hindoui et Hindoustani, Garcie De Tassy, P265, Paris 1839

[۱۴] تمہید سکنتلا، محولہ بالا، ص ۴
[۱۵] ایضاً، ص ۴۔۵
[۱۶] ایضاً، ص ۵
[۱۷] ایضاً، ص ۲۷
[۱۸] سنگھاسن بتیسی (قلمی) کاظم علی جوان، ص ۱۔۲، ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی۔
[۱۹] اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر، ڈاکٹر پرکاش مونس، ص ۳۷۱۔۳۷۲، الہ آباد ۱۹۷۸ء
[۲۰] اردو کی نثری داستانیں ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۹۳۔۴۰۰، لکھنؤ ۱۹۸۷ء
[۲۱] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۰۱۔۲۰۳، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء
[۲۲] ایضاً ص ۲۰۲
[۲۳] ایضاً ص ۲۰۲۔۲۰۳
[۲۴] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۰۴۹۔۱۰۶۰، طبع دوم مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۲۵] The Annals of the college of Fort William, Thomas Roebuck, P 159, Calcutta 1819

[۲۶] ایضاً، Appendix، ص ۲۶
[۲۷] تاریخ جہانگیر شاہی، مظہر علی خاں ولا، تمہید، بحوالہ گل کرسٹ اور اس کا عہد، ص ۲۱۸، محولہ بالا
[۲۸] ہندی اردو لغت، راجہ راجیسور راؤ اصغر، ص ۴۳۶، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۹۷ء
[۲۹] ایضاً، ص ۳۱۸

دسواں باب

حفیظ الدین احمد

حالات ومطالعہ: خردافروز: انوارِ سہیلی

حفیظ الدین احمد نے ابوالفضل علامی کی ''عیارِ دانش'' کا فارسی سے اردو میں ''خردافروز'' کے نام سے ترجمہ کیا۔ انھوں نے وہ شہرت نہیں پائی جو شعبۂ ہندوستانی کے میرامن، شیر علی افسوس، بہادر علی حسینی، حیدر بخش حیدری یا مظہر علی خاں ولا نے پائی تھی۔ حفیظ الدین احمد شعبۂ فارسی میں بحیثیت منشی کام کرتے تھے۔ ''خردافروز'' کی ''تمہید'' میں انھوں نے اپنے جو حالات لکھے ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے [۱] کہ شیخ حفیظ الدین احمد شیخ جلال الدین محمد کے بیٹے اور شیخ محمد ذاکر صدیقی کے پوتے تھے۔ ان کے جدِ اعلیٰ عرب سے دکھن آئے تھے اور دو تین پشتوں کے بعد یہ خاندان بنگال چلا آیا تھا۔ توکل وعبادت اس خاندان کا رجحان اول تھا۔ ان کی اولاد سے شیخ سعدی عرف شاہ پران نے، حضرت شاہ عنایت اللہ سے روحانی نعمتیں حاصل کیں اور کمال کو پہنچے۔ شیخ حفیظ الدین احمد کے والد نے نوکری کا پیشہ اختیار کیا۔ خود حفیظ الدین نے بیس سال کی عمر تک وارن ہیسٹنگز کے مدرسے میں علوم عربی وفارسی حاصل کر کے فراغت پائی اور ۴ر مئی ۱۸۰۱ء [۲] کو فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ فارسی میں بحیثیت منشی اُن کا تقرر ہوا جہاں ''حکم اشتہار کا سن کر'' عیارِ دانش'' کو ......کلید کوشش سے کھول کر زبانِ ریختہ میں آب وتاب دے، اردوئے معلّی میں جلوہ گر کیا'' [۳] اور دامنِ تفضلات کے جواہر سے مالا مال'' کرنے کی عرضی مسودہ کے ساتھ پیش کی۔ حفیظ الدین نے ''عیارِ دانش'' (فارسی) کا یہ اردو ترجمہ گل کرسٹ کی فرمایش پر کیا تھا اور جب یہ کام منظوری کے لیے ''کالج کونسل'' کو پیش کیا گیا تو گل کرسٹ نے اپنے خط مورخہ ۱۲ر مئی ۱۸۰۳ء میں لکھا:

(ترجمہ) ''مشہورِ زمانہ ''عیارِ دانش'' کا ہندوستانی زبان میں ترجمہ، جسے شعبۂ فارسی کے منشی حفیظ الدین نے کیا ہے، کالج کونسل کے ملاحظہ کے لیے پیش کرتے ہوئے مسرت محسوس کر رہا ہوں۔ مترجم کی عرضی اس سلسلے میں خود اپنی ترجمانی کرے گی اور مجھے یقین ہے کہ کالج کونسل کو اس بات پر آمادہ کرے گی کہ مترجم کو ایسے اعلیٰ درجے کے کام پر، جو یقیناً ہر اس فارسی اسکالر کے لیے بیش قیمت ثابت ہوگا جو یہ سمجھتا ہے کہ ہندوستانی (اردو) کا حصول اس ملک میں ضروری ہے، مالی انعام سے سرفراز کیا جائے۔ میرے خیال میں انعام کی یہ رقم، جو ایک ہزار روپے سے زیادہ اور چھ سو روپے سے کم نہ ہو۔ فاضل ولائق مترجم کے لیے مناسب انعام ہوگا۔ اگر اس موقع پر اس کی ہمت افزائی کی گئی تو وہ فوراً بعدہٗ لطف ''الف لیلیٰ'' کے ہندوستانی (اردو) ترجمے سے بھی دنیا کو فیض یاب کرے گا'' [۴]

یہ الگ سے عرضی، مطبوعہ اشتہار کے حوالے سے، اس لیے لگائی گئی تھی تاکہ ملازم منشی حفیظ الدین کا یہ کام، اس کے فرائض منصبی سے الگ ایک کام سمجھا جائے۔ اس سے پہلے کالج کونسل شعبۂ ہندوستانی کے بعض منشیوں اور

مترجمین کے کاموں پر، اس قسم کے انعامات نامنظور کر چکی تھی۔ ''خرد افروز'' کے مسودہ کے ساتھ عرضی لگا کر واضح کیا گیا تھا کہ یہ ترجمہ شعبۂ فارسی کے ایک منشی نے بڑی محنت و کاوش سے، اشتہار کے جواب میں، بزبانِ ہندوستانی (اردو) کیا ہے۔ اس کام پر حفیظ الدین احمد کو سب سے بڑا انعام مبلغ چھ سو روپے منظور کیا گیا۔

''عیارِ دانش'' کا یہ اردو ترجمہ ''خرد افروز'' کے نام سے ۱۰ ذالحجہ بارہ سو سترہ (۱۲۱۷ھ) بروز یک شنبہ موافق اٹھارہ سو تین (۱۸۰۳ء) مکمل ہوا[۵] ''خاتمہ'' میں حفیظ الدین احمد نے یہ بھی بتایا ہے کہ برزویہ طبیب نے نوشیروانِ عادل کے حکم سے ہندوستان آ کر کتاب ''کرٹک دمنک'' زبانِ پہلوی میں ترجمہ کر کے وادیِ طلب کے پیاسوں کو سیراب کیا تھا۔ اس کے بعد ابو منصور دانقی کے عہد میں ابوالحسن عبداللہ بن المقفع نے اسے عربی میں لکھا۔ پھر سلطان محمود غزنوی کی فرمائش پر ابوالمعالی نصر اللہ مستوفی نے اسے فارسی زبان سے آراستہ کیا لیکن اس پر استعاراتِ عرب کا ایسا نقاب ڈالا کہ اس کو سمجھنا آسان نہ رہا۔ اس لیے امیر شیخم سہیلی کے حکم سے مولانا حسین واعظ کاشفی نے ان پردوں کو اٹھایا لیکن نئے پردے ایسے ڈالے کہ اہلِ شوق کے لیے اس کی تفہیم آسان نہ ہوئی۔ اس کے بعد جلال الدین محمد اکبر بادشاہ کے حکم سے ابوالفضل نے ان نقابوں کو بالکل اُٹھا کر اس کتاب کا سمجھنا سہل کر دیا۔ لیکن اب بھی وہ فارسی زبان میں تھی اور چونکہ ''صورتِ ہندی کو لباسِ ہندی ہی پھبتا ہے..... اس لعبتِ ہندی نے لباس ہندی سے آرایش پائی...... یہ نسخہ اندھوں کی آنکھ، بیناؤں کی آنکھوں کی پتلی ہے۔ آگے یہ فارسیوں کی آنکھوں کا کحل الجواہر تھا، اب ہندیوں کی نظروں میں بھی سہیلِ یمن سا تابان ہوا۔ امید ہے کہ بعد میرے یہ یادگاری زمانے کے صفحے پر باقی رہے''[۶] اسی ترجمے سے حفیظ الدین احمد آج تک یاد رکھے جاتے ہیں۔

حفیظ الدین، جیسا کہ گزرا، فورٹ ولیم کالج سے ۴ مئی ۱۸۰۱ء کو وابستہ ہوئے اور یہاں سے سبک دوش ہو کر ریذیڈنٹ دہلی مسٹر منکاف کے دفتر میں صدر منشی کی حیثیت سے کام کرتے رہے اور یکم جولائی ۱۸۱۵ء کو جب ٹامس روبک نے ''خرد افروز'' کو مرتب کر کے اس پر مقدمہ لکھا تو وہ دہلی میں اسی منصب پر فائز تھے۔ ان کے والد جلال الدین نے بھی، جو خود بھی جید عالم تھے اور کچھ عرصہ فورٹ ولیم کالج سے بھی وابستہ رہے، اپنے بیٹے حفیظ الدین کے اس ترجمے میں ان کی مدد کی تھی۔ روبک نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''خرد افروز'' کا یہ ایڈیشن (۱۸۱۵ء) مترجم کے اس ذاتی نسخے کے مطابق طبع ہوا جسے انھوں نے جیمس مویت (James Mouat) کو ترجمے کے بعد تحفۃً پیش کر دیا تھا[۷] اس ایڈیشن کی خصوصیت یہ ہے کہ تصحیح، مقابلہ اور نظر ثانی کا کام تھامس روبک (Thomas Roebuck) نے کاظم علی جوان، منشی غلام اکبر، مرزائی بیگ اور غلام قادر کی مدد سے تیار کیا''[۸] ''خرد افروز'' ابوالفضل کی ''عیارِ دانش'' کا لفظی ترجمہ ہے۔ لہٰذا جو نسبت ''عیارِ دانش'' کو ''انوار سہیلی'' اور ''ہت اپدیش'' سے ہے، وہی نسبت ''خرد افروز'' کو ''عیارِ دانش'' سے ہے''[۹]

''انوار سہیلی'' میں ملا واعظ کاشفی نے شروع کے دو باب، جو پہلوی مترجمین کے اضافے تھے، اپنی کتاب میں شامل نہیں کیے تھے۔ ابوالفضل نے انھیں ''عیارِ دانش'' میں شامل کر کے یہ واضح کر دیا ہے کہ اصل موضوع تیسرے باب سے شروع ہوتا ہے۔ روبک نے کول بروک کے حوالے سے لکھا ہے[۱۰] کہ ''عیارِ دانش'' سولہ ابواب پر مشتمل ہے۔ ان میں سے دس باب سنسکرت متن ''کرتک و دمنک'' سے ماخوذ ہیں جیسا کہ ابوالفضل نے اپنے مقدمہ میں لکھا ہے اور چھ باب بزرجمہر نے شامل کیے ہیں یعنی آخری چار باب جن میں بید پائے برہمن نے شاہ دابشلیم کے سوالات

کے جواب میں مختلف حکایات بیان کی ہیں اور پہلے دو باب جو بزرجمہر کے مقدمے اور برزویہ کے تعارف پر مشتمل ہیں۔ ''انوار سہیلی'' میں ملا واعظ کاشفی نے ابتدائی دو باب اصل کتاب سے غیر متعلق ہونے کی بنا پر حذف کردیے تھے اور ان کے بجائے کاشفی نے الگ سے اپنی نئی تمہید لکھی اور اضافے کیے جن کا ذکر کاشفی نے خود بھی کیا ہے اور باقی مقامات کی نشان دہی ابوالفضل نے کردی ہے۔ ابوالفضل نے کاشفی کے یہ تمام اضافے اس لیے برقرار رکھے کہ ان میں بھی سبق آموز باتیں بیان کی گئی ہیں اور ایسی اخلاقی و سبق آموز کتاب میں انھیں شامل رہنا چاہیے۔ اسی لیے فارسی اور سنسکرت متن میں اختلافات موجود ہیں۔ ''پنچ تنتر'' کے پانچ ابواب، موضوع اور حکایات کی عام ترتیب میں عیارِ دانش کے تیسرے، پانچویں، چھٹے، ساتویں، آٹھویں اور نویں باب سے مطابقت رکھتے ہیں نیز یہ کہ نصف سے زیادہ حکایات، جو فارسی کتاب کے اس حصے میں شامل ہیں، جس کا ماخذ سنسکرت متن ہے، سنسکرت کی حکایات کے عین مطابق ہیں۔ پہلے مترجمین نے جو حکایات ترک یا تبدیل کی ہیں اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ بادشاہ کی خدمت میں حکایات کا ایک ایسا مجموعہ پیش کیا جاسکے جو دل کش و دل نشین ہو۔ کول بروک نے ''ہت اپدیش'' کے سنسکرت متن کے ''مقدمہ'' میں ''پنچ تنتر'' کا حوالہ دیا ہے اور بتایا ہے کہ دوسری زبانوں میں جو مختلف ترجمے ہوئے ہیں ان کا ماخذ ''پنچ تنتر'' ہے۔ ''انوار سہیلی'' (فارسی) اور ''عیارِ دانش'' (فارسی) کی حکایات میں بھی ''ہت اپدیش'' کی نسبت ''پنچ تنتر'' سے زیادہ مطابقت پائی جاتی ہے[۱۱] اس کی وجہ تھامس روبک نے یہ بتائی ہے کہ اگر ''فارسی کے یہ دونوں ترجمے اصل سنسکرت متن (یعنی پنچ تنتر) سے ہو بہو نہیں ملتے تو یہ حیرت کی بات نہیں کیوں کہ...... متن کی پیروی کرنا ایشیائی مترجموں کے فرائض میں شامل نہیں۔ اپنی سہولت کے پیش نظر یا اپنے مذاق کے مطابق، اصل متن کی تلخیص یا اس میں قطع و برید کرنے میں انھیں تامل نہیں ہوتا'' [۱۲] لیکن اس کے برخلاف حفیظ الدین احمد کا ترجمہ کم و بیش ''عیارِ دانش'' کا لفظی ترجمہ ہے اور اس میں مترجم نے ترتیب و ہیئت کے اعتبار سے کوئی تبدیلی نہیں کی ہے جس کا اعتراف مرتب روبک نے اپنے مقدمہ میں بھی کیا ہے۔

ڈاکٹر گیان چند نے بھی ''پنچ تنتر'' کو ہی ''کلیلہ و دمنہ'' کی بنیاد قرار دیا ہے۔ ''پنچ تنتر'' اس قسم کی کہانیوں کا سب سے پہلا ماخذ ہے۔ خود ''ہتوپدیش'' ''پنچ تنتر'' پر مبنی ہے۔ اس کی ۴۳ کہانیوں میں سے ۲۵ ''پنچ تنتر'' ہی سے لی گئی ہیں۔ عام طور پر مانا جاتا ہے کہ ''ہتوپدیش'' کسی نامعلوم کتاب اور ''پنچ تنتر'' سے مل کر بنا ہے۔ ''ہتوپدیش'' آٹھویں اور نویں صدی کے درمیان لکھا گیا ہے۔ ''کتھا سرت ساگر'' کی اصل، جو پشاچی پراکرت میں لکھی گئی تھی، ''برہت کتھا'' ہے، جو ناپید ہے۔ ''برہت کتھا'' کی سات جلدیں مصنف نے نذرِ آتش کردی تھیں۔ آٹھویں جلد بچ گئی تھی جو چند ترجموں کی وجہ سے محفوظ رہ گئی۔ ۱۰۳۷ء میں شمیندر نے کشمیر میں 'برہت کتھا منجری'' لکھی جو 'برہت کتھا' کی باقیات الصالحات کا منظوم ترجمہ ہے[۱۳]

''خرد افروز'' اردو ترجمہ (۱۸۰۳ء) ابوالفضل کی فارسی تالیف ''عیارِ دانش'' کا ترجمہ ہے اور فقیر محمد خاں گویا کی ''بستانِ حکمت'' (اردو ترجمہ (۱۲۵۱ھ/ ۳۶-۱۸۳۵ء) ملا کاشفی کی ''انوار سہیلی'' کا آزاد اردو ترجمہ ہے۔ یہی دونوں میں فرق ہے۔ ''کلیلہ دمنہ'' کے قصوں میں ''خرد افروز'' پہلا اردو ترجمہ ہے جو ۱۸۱۵ء میں دو جلدوں میں کلکتہ سے شائع ہوا۔ ''خرد افروز'' کا اردو متن توجہ سے نظر ثانی کے بعد، تنقیدی توضیح و حواشی کے ساتھ، ہیلے بری کالج لندن کے پروفیسر اردو ایڈورڈ ایسٹ وک (Edward Eastwick) نے انگلستان سے ۱۸۵۷ء میں مرتب کر کے شائع

کیا۔ ۱۸۶۱ء میں ٹی پی منول (T.P Mannual) نے ''خرد افروز'' کے اردو ترجمے کے ایک حصے کا انگریزی میں ترجمہ کرکے الفاظ وتراکیب کی فرہنگ کے ساتھ شائع کیا[۱۴] ''خرد افروز'' کے روبک ایڈیشن کو مجلس ترقی ادب لاہور نے دو جلدوں میں علی الترتیب ۱۹۶۳ء، ۱۹۶۵ء میں شائع کیا۔ ''خرد افروز'' ''باغ و بہار'' اور ''آرایشِ محفل'' کی طرح اردو ادب کی ایک اہم کتاب ہے۔

حفیظ الدین احمد نے 'عیارِ دانش' (فارسی) کا یہ اردو ترجمہ بول چال کی عام اور سادہ و سہل زبان میں محنت و توجہ سے کیا ہے۔ اردو نثر کے اعتبار سے یہ ترجمہ خاص اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں نثر پر فارسی جملے کی ساخت کا ہلکا سا اثر موجود ضرور ہے لیکن ''خرد افروز'' کو پڑھتے ہوئے واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ اُردو ترکیبِ نحوی فارسی ترکیبِ نحوی پر غالب آ گئی ہے جس سے نثر کے حسن بیان اور لطفِ ادا میں غیر معمولی اضافہ ہو گیا ہے۔ یہاں نثر کے دو رنگ نظر آتے ہیں۔ ایک رنگ وہ ہے جو دانش و حکمت کی باتوں کے بیان میں نظر آتا ہے اور دوسرا وہ رنگ جو حکایات کے بیان میں جھلکتا ہے۔ جہاں تک جملے کی ساخت کا تعلق ہے ان دونوں رنگوں میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ صرف ذخیرۂ الفاظ کا فرق ہے۔ حکمت و دانش کے باریک نکات کے بیان میں الفاظ مختلف آئے ہیں اور حکایت کے بیان میں الفاظ دوسرے آئے ہیں۔

بنیادی طور پر ان دونوں رنگوں میں بھی نثر کی زبان سادہ ہی رہتی ہے۔ اس نثر کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اردو نثر میں نہ صرف قصہ کہانیوں کو بیان کرنے کی پوری صلاحیت ہے بلکہ گہرے فلسفیانہ مابعد الطبیعیاتی نکات کو بھی آسانی سے بیان کر سکتی ہے۔ اظہارِ بیان سے پیدا ہونے والی جاذبیت اور عبارت کے ربط و تسلسل سے ''خرد افروز'' کی نثر، اردو نثر کے ارتقا میں خاص اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ ان ترجموں نے اردو زبان میں لکھنے والوں کو ایک ایسا اعتماد دیا کہ نئے لکھنے والوں کے سامنے اظہار کا راستہ کھل گیا۔ ''خرد افروز'' سے یہ اقتباس دیکھیے کہ الفاظ جماؤ کے ساتھ استعمال میں آ کر اور بات کو پوری طرح ادا کرکے نثر کو کس طرح پُر اثر بنا رہے ہیں اور زورِ بیان کس طرح باریک نکات کو لفظوں سے جوڑ رہا ہے:

> ''باوصف اس کے کہ نوشیروانِ عادل کی ذات میں سعادت، شرافت، عدالت، سخاوت، بردباری، داناؤں کی خاطرداری، حکما کی عزت، دنگیوں کی تنبیہ، ملازموں کی پرورش، ظالموں کی تادیب، مظلوموں کی دادرسی، یہ باتیں سب پائی جاتی ہیں، تب بھی دیکھتا ہوں کہ روز بروز زمانے کی ابتری ہے۔ گویا نکوکاری آدمیوں سے جاتی رہی، اعمال نیک اور اخلاقِ پسندیدہ سے کچھ باقی نہ رہا۔ راہِ راست بند، گمراہی کا طریقہ جاری۔ عدالت گم، ظلم ظاہر، دانش بے کار، نادانی بحال، بے وقوفی اور کم ہمتی غالب، بلند ہمتی پست۔ دوست کم زور، دشمن کو زور، نیک آدمی حیران، بدکار معزز۔ مکر و فریب ہر جا، راستی و وفا ناپید۔ جھوٹ کو تاثیر، سچ بے اثر، حق پر تہمت، باطل غالب، ہوا و ہوس کی پیروی لوگوں کی مرغوب طبع۔ احکام عقل کے ضائع کرنے کا طریقہ جاری۔ بے چارے مظلوم، ذلیل اور ظالم ہر دل عزیز۔ لالچ غالب قناعت مغلوب۔ زمانہ ان کاموں سے شاداں اور دنیا ان طوروں سے خنداں (خرد افروز، جلد اول، ص ۴۱۔۴۲)

اس عبارت میں کوئی مشکل لفظ استعمال نہیں ہوا۔ یہ عام بول چال کی زبان کے وہ الفاظ ہیں جنھیں تعلیم یافتہ لوگ اور اپنی

تہذیب میں رچے ہوئے تربیت یافتہ عوام بولتے ہیں۔ اپنے زمانے کے حالات کی جو تصویر اتاری گئی ہے اس میں نہ خیال کی تکرار ہے اور نہ لفظوں کی تکرار ہے۔ یہاں لفظوں کو جس طرح نثر میں بٹھایا گیا ہے اس سے ایک ایسی سلاست اور ایسا آہنگ پیدا ہو گیا ہے جس سے عبارت میں روانی اور بیان میں زور پیدا ہو گیا ہے۔ یہی ''خرد افروز'' کی نثر کا وہ حسن ہے جو اردو نثر کے ارتقا کی تاریخ میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں نثر کی سادگی، خیال کے ہر بدلتے منظر کے مطابق، برقرار رہتی ہے اور سارا زور بات کو صحیح لفظوں میں بیان کرنے پر رہتا ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کے لیے اب ایک حکایت کی یہ عبارت پڑھیے جس سے حکمت و دانش کے نکات سمجھانے کا کام لیا گیا ہے۔ یہ ساری کتاب اسی قسم کی حکایات سے بھری ہوئی ہے:

> ''عورت نے کہا: نقل ہے کہ ایک مردِ پارسا سوداگر کے ہم سائے میں رہتا تھا اور اس کی بدولت پارسا کی اوقات خوشی و کامرانی میں گذرتی تھی۔ سوداگر ہمیشہ شہد اور گھی کی تجارت کیا کرتا اور ہر روز اس میں سے تھوڑا پارسا کے یہاں بھیجتا اور وہ اس میں سے کچھ خرچ کرتا اور باقی گھڑوں میں رکھتا جاتا۔ ایک دن گھڑوں کو بھرا دیکھ کر سوچا کہ اگر یہ دس سیر ہو، دس درہم کو بیچوں گا اور اپنا سرانجام کروں گا اور اس زر سے پانچ بکریاں مول لوں گا۔ وے چھ چھ مہینے میں جنیں گی اور ہر ایک کے دو دو بچے ہوں گے۔ ہر سال پچیس بچے ہوں گے۔ دس برس میں ان کے بچوں سے کئی گلّے ہو جائیں گے۔ ان میں سے بعضوں کو بیچوں گا اور اس سے اوقات بسری کروں گا اور ایک رنڈی (عورت) کسی بڑے گھرانے کی، ڈھونڈ کر اس سے بیاہ کروں گا۔ نو مہینے بعد ایک لڑکا پیدا ہوگا تب اس کو تربیت کروں گا اور علم و ادب سکھاؤں گا۔ اگر کبھی بےادبی کرے، اس عصا سے جو میرے ہاتھ میں ہے اسے ادب دوں گا۔ غرض اس خیال میں ایسا ڈوبا ہوا تھا کہ خیالی بے ادب لڑکے کو اپنے سامنے جان کر عصا اٹھا شہد اور گھی کے گھڑوں پر مارا۔ وے طاق پر دھرے تھے اور آپ نیچے اس کے مقابل بیٹھا تھا۔ جوں ہیں عصا ان پر لگا، وے ٹوٹ گئے، تمام شہد اور گھی اس کے سر، منھ، ڈاڑھی اور کپڑوں پر پڑا اور وے سب خیال یک بارگی جاتے رہے'' (خرد افروز جلد دوم، ص ۹۷)

اس اقتباس میں بھی ایک لفظ ایسا استعمال میں نہیں آیا جو عام بول چال کی زبان کا حصہ نہ ہو، حتیٰ کہ عربی و فارسی الفاظ پر بھی اردو زبان کے روزمرہ کا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ لفظ ''بعض'' اردو جمع میں بعضوں'' کی صورت میں آیا ہے۔ اس طرح 'اوقات بسری'' کی بھی یہی صورت ہے۔ حفیظ الدین شعوری طور پر یہ کوشش کرتے ہیں کہ فارسی عربی لفظوں کے بجائے ایسے الفاظ لائیں جو اردو اور روزمرہ و بول چال میں استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً ایک جگہ ''گاڑھی دوستی'' لکھا ہے۔ ایک جگہ سخن سازوں، کے لیے ٹھیٹ اردو لفظ، بت بنو (باتیں بنانے والا) لائے ہیں۔ ساری کتاب میں یہی صورت نظر آتی ہے۔

''خرد افروز'' میں اٹھارویں صدی عیسوی میں بولی جانے والی زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی لیے میر امن، افسوس، حیدری، ولا کی طرح بعض ایسے الفاظ ملتے ہیں، جو آج متروک ہو گئے ہیں مثلاً ''پھرآتیاں ہیں''۔ ''ہوسکتیں ہیں''۔ ''انھوں سے نہیں''۔ تئیں۔ وے۔ ندان وغیرہ۔ حرف جار کا۔ کی۔ کے۔ کا استعمال بھی ویسا ہی ہے جیسا حیدری اور ولا کے ہاں ملتا ہے۔ ''روزمرہ'' بھی ویسا ہی ہے جیسا کہ دوسرے نثر نگاروں کے ہاں ملتا ہے۔ بول چال کی سادہ

وسلیس زبان میں ترجمہ، تصنیف وتالیف فورٹ ولیم کالج کی نصابی ضرورت تھی۔ ہر وہ کتاب جو کالج کے لیے لکھوائی گئی یا وہاں سے شائع ہوئی اس کی نثر اسی مزاج اور اسی رنگ کی حامل ہے۔ کالج نے سادہ نویسی کی اسی روایت کو اردو میں عام کر کے اردو نثر کو رنگین اسلوب کے طلسم سے نکال کر جیتی جاگتی حقیقی زندگی سے قریب کر دیا۔ یہی اسلوب بیان ان متعدد کتبِ تواریخ میں ملتا ہے جو کالج کے لیے فارسی سے اردو میں ترجمہ کرائی گئیں اور جو آج تک اشاعت کی منتظر ہیں۔

''عیارِ دانش'' اپنے نئے نام ''خرد افروز'' کی وجہ سے گوشہ گم نامی میں پڑی رہی۔ اگر حفیظ الدین اس کا نام ''عیارِ دانش'' ہی رہنے دیتے یا ''انوار سہیلی'' (اردو) رکھ دیتے تو اس کی پہچان آسان اور اس کی مقبولیت عام ہو جاتی۔ دو سو سال پہلے کی یہ زندہ اردو نثر جدید روایتِ نثر کا ایک اہم مخرج ہے۔ اسی روایت کو خلیل علی خاں اشک نے آگے بڑھایا جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] خرد افروز جلد اول، شیخ حفیظ الدین احمد، ص ۲۔۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۲] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۳] عرضی (درخواست) کی اصل عبارت جمیل نقوی نے اپنی تصنیف ''اردو نثر کا ارتقا'' میں اصل سے نقل کی ہے، ص ۶۰، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی ۱۹۸۶ء

[۴] Origins of Modern Hindustani Literature , Source Material Gilchrist Letters, M,Atique Siddiqi P 126, Aligarh 1963

[۵] خرد افروز، جلد دوم، حفیظ الدین احمد، ص ۲۸۵، مرتبہ مشتاق حسین، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۶] ایضاً ص ۲۸۵۔۲۸۶

[۷] خرد افروز، جلد اول ص ۳۰۴۔۳۰۵، لاہور ۱۹۶۵ء

[۸] The Annals of the college of Fort William, Thomas Roebuck, P26, Hindostani Press, Calcutta 1819.

[۹] خرد افروز جلد اول، ص ۲۹۸، محولہ بالا

[۱۰] خرد افروز، جلد اول، مقدمہ تھامس روبک، ترجمہ افتخار احمد صدیقی، ص ۲۹۹۔۳۰۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۱۱] ایضاً

[۱۲] خرد افروز جلد اول، ص ۲۹۲، محولہ بالا

[۱۳] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۴۴۵۔۴۴۶، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۱۴] Linguistic Survey of India, G.A Grierson, Vol IX, Part I, P33, Motilal Banarsi Das, Delhi Reprint 1968.

گیارھواں باب

خلیل علی خاں اشک

اردو داستان نویسی اور سائنسی تالیف کی ابتدا۔ حالات و مطالعہ:
داستان امیر حمزہ، رسالۂ کائنات جو، نگار خانۂ چین وغیرہ۔

خلیل علی خاں اشک فورٹ ولیم کالج کے وہ ادیب ہیں جو اپنے نام سے زیادہ اپنے کام سے مشہور ہیں۔ ''داستانِ امیر حمزہ'' کو سب جانتے ہیں اور یہی ان کی اولیت ہے۔ خلیل احمد خاں اشک اہلِ زبان تھے اور اپنی تہذیب میں پوری طرح رچے بسے ہوئے تھے۔ جیسا کہ خود اشک نے لکھا ہے[۱] کہ خلیل علی خاں نام اور اشک تخلص تھا۔ ان کے سالِ ولادت و وفات نامعلوم ہیں انھوں نے بتایا ہے کہ وہ شاہجہاں آباد میں پیدا ہوئے اور بچپن ہی میں فیض آباد (اودھ) آ گئے اور یہیں سنِ تمیز کو پہنچے۔ یہ نواب شجاع الدولہ (۱۷۳۱ء۔۱۷۷۵ء) کا زمانہ تھا۔ ان کی تعلیم و تربیت یہیں ہوئی اور شہزادوں کی محفلوں میں امتیاز حاصل کیا۔ جہاں دار شاہ کی خدمت میں مدت تک باریاب رہے۔ جہاں دار شاہ کی وفات (۱۷۸۸ء) کے بعد وہ تلاشِ معاش میں سرگرداں رہے ۱۲۰۹ھ/۱۷۹۴ء میں وہ بنگال چلے آئے۔ یہاں بھی وہ حکمرانوں کی خلوت سے شرف اندوز ہوئے۔ کچھ عرصے بعد ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء میں کلکتے آ گئے لیکن یہاں کا مختلف ماحول دیکھ کر خانہ نشین ہو گئے۔ ایک دن انھیں قاضی القضات قاضی محمد نجم الدین خاں صاحب مولوی سعید الدین کی زبانی معلوم ہوا کہ انگریزی حاکموں نے لکھنؤ سے کئی شاعر بلوائے ہیں اور مرزا کاظم علی جواں بھی فورٹ ولیم کالج میں ملازم ہو کر کلکتہ آئے ہیں۔ خلیل علی خاں اشک نہ صرف ان سے واقف تھے بلکہ لکھنؤ میں شعر و شاعری کا فن بھی ان سے حاصل کیا تھا۔ اشک بے تامل ان کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ جواں خلوص سے ملے اور کہا کہ تعجب ہے کلکتہ میں رہتے ہوئے تم اب تک جان گل کرسٹ سے نہیں ملے۔ انھوں نے کمپنی بہادر کے حکم سے بڑے صاحب (ریذیڈنٹ) مسٹر اسکاٹ کو لکھنؤ سے قصہ گو بھجوانے کے لیے لکھا ہے اور وہاں سے کوئی قصہ گو آنے کو تیار نہیں ہے۔ جواں نے کہا کہ اس سلسلے میں تم ان سے ملاقات کرو۔ جواں انھیں اپنے ساتھ لے گئے۔ گل کرسٹ اشک سے مل کر خوش ہوئے اور ان کی ملازمت کے لیے حتی المقدور کوشش کرنے کا وعدہ کیا اور ساتھ ہی زبان ریختہ میں قصہ امیر حمزہ تصنیف کرنے کی فرمائش کی۔ خلیل علی خاں اشک اس کام میں مصروف ہو گئے۔ ابھی چند داستانیں ہی لکھی تھیں کہ ''سبب سے زمانے کی ناتواں بینی کے ''طبیعت پر گرانی گزری'' اور کام یونہیں چھوڑ کر پھر خانہ نشین ہو گئے۔ یہ احوال سن کر مولوی سعید الدین انھیں ہربرٹ ہارنگٹن (Herbert Harrington) کے پاس لے گئے۔ یہ وہی صاحب ہیں جو ۱۸۰۱ء۔۱۸۰۶ء تک شعبۂ فارسی سے بحیثیت پروفیسر وابستہ رہے اور فورٹ ولیم کالج آنے سے پہلے صدر دیوانی کلکتہ میں ماتحت جج کے عہدے پر فائز تھے۔ ہارنگٹن نے انھیں تسلی دی اور وعدہ کیا کہ ان کی خاطر سے وہ کالج کونسل کو خط

لکھیں گے۔ جلد ہی ان کی شفقت سے اشک برسر روزگار ہو گئے اور پھر گل کرسٹ نے انھیں ہارنگٹن سے مانگ لیا۔

جیسے ہی وہ شعبۂ ہندوستانی میں آئے گل کرسٹ، رات کے کھانے کے بعد، اشک کو لے کر، کالج کے اوپر کے کمرے میں طلبہ کے ساتھ بیٹھ جاتے اور اشک وہاں داستان سناتے۔ اشک اردو میں بولتے اور گل کرسٹ انگریزی میں ترجمہ کر کے طلبہ کو بتاتے جاتے اور ساتھ ہی زبان کے نکات کی بھی وضاحت کرتے جاتے۔ گل کرسٹ نے کہا کہ اس طریقے سے طلبہ کو بہت فائدہ پہنچا۔ کچھ دن کے بعد جب یہ مجلس برخاست ہوئی تو اشک ۹ ر اگست ۱۸۰۳ء کو تیس روپے ماہوار پر منشی مقرر کر دیے گئے۔ گل کرسٹ نے کہا کہ کچھ دن بعد کوئی ''کام لائق تمھارے تجویز ہوگا''۔ اب دن میں وہ انگریزی طلبہ کو پڑھاتے اور دوسری سرکاری فرمائشوں کو بجالاتے اور رات کو امیر حمزہ کا قصہ تحریر کرتے۔ اسی زمانے میں انھوں نے رسالۂ ''کائنات جو'' تصنیف کیا۔ اسی زمانے میں قصہ رضوان شاہ، جو نگار خانہ چین (گلزارِ چین) کے نام سے موسوم ہے، مسٹر رکیش ماردانٹ (Ristetts Mordaunt) کی فرمائش پر تصنیف کیا۔ ۱۲۱۹ھ/ ۱۸۰۵ء میں انھیں کے لیے اور انھیں کی فرمائش پر ''ابتدائے بنیاد دلّی سے سنہ حال تک شاہ عالم کے'' دلّی کے بادشاہوں کے احوال لکھے اور ''انتخاب سلطانیہ'' اس کا تاریخی نام رکھا۔ ۳۰ر ستمبر ۱۸۰۵ء کو کالج کونسل نے انھیں منشی درجہ اول مقرر کر کے تنخواہ چالیس روپے ماہوار کر دی[۲] ۱۸۰۹ء/ ۱۲۲۴ھ میں اشک نے ابوالفضل کی فارسی تالیف ''اکبر نامہ'' کا اردو میں ترجمہ کیا اور ''کتاب واقعاتِ اکبر'' اس کا تاریخی نام رکھا[۳] اور ۱۲۲۶ھ/ ۱۸۱۱ء میں محمد منصور سعید ابوالفرح خلیل کی کتاب ''اوصاف الملوک وطرق خرد بہم'' کا ''منتخب الفوائد'' کے تاریخی نام سے اردو میں ترجمہ کیا[۴] اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۸۱۱ء تک کالج سے ضرور وابستہ رہے اس کے بعد کچھ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کہاں گئے اور کیا کرتے رہے۔ اگر کالج سے وابستہ رہتے تو ترجمے و تالیف کا کوئی نہ کوئی کام ان سے ضرور لیا جاتا۔ ممکن ہے کہ اسی زمانے میں بیمار ہو کر اللہ کو پیارے ہو گئے ہوں۔ ان کے سارے کام اب تک چھپ کر سامنے نہیں آئے لیکن ان کا نام ''داستانِ امیر حمزہ'' کی اولیت کے باعث تاریخِ ادب میں ہمیشہ محفوظ رہے گا۔

خلیل علی خاں اشک نے فورٹ ولیم کالج سے وابستگی کے زمانے میں کل چھ کتابیں ترجمہ و تصنیف کیں جن میں سے صرف ایک یعنی ''داستانِ امیر حمزہ'' کالج سے شائع ہوئی۔ باقی پانچ خطی نسخوں کی صورت میں محفوظ رہیں اور اب ہمارے دور میں دو کتابیں: ''نگار خانہ چین'' اور ''کائنات جو'' ڈاکٹر عبادت بریلوی نے دریافت کر کے مرتب و شائع کیں۔ آئندہ سطور میں ہم اشک کی تصانیف و تراجم کا مطالعہ کریں گے۔

(۱) **داستانِ امیر حمزہ:** خلیل علی خاں اشک کی یہ پہلی تالیف ہے جو انھوں نے فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہونے کے فوراً بعد، گل کرسٹ کی فرمائش پر، ۱۲۱۵ھ/ ۱۸۰۱ء میں مکمل کی۔ ڈاکٹر گیان چند کے مطابق اس کا ماخذ فارسی زبان کی تالیف ہے جو ''رموز حمزہ'' کے نام سے جانی جاتی ہے۔ ''یہ ایک مخصوص کتاب کا نام ہے جس کے مخطوطے بھی ملتے ہیں اور مطبوعہ ایڈیشن بھی۔ یہ طہران سے بھی شائع ہوئی اور نول کشور پریس سے بھی۔ اس کے سات حصے ہیں۔ طہران کا ایڈیشن دو جلدوں میں ہے پہلی جلد میں تین حصے اور دوسری جلد میں سات حصے ہیں۔ ان مختصر حصوں کو اردو کے ضخیم دفتروں کی ابتدائی شکل سمجھیے چنانچہ ان حصوں میں دو کو علیحدہ نام بھی دیا گیا ہے: ایرج نامہ اور صندلی نامہ۔ رموز حمزہ اردو میں نہیں ملتی'' [۵] لیکن اس کے برخلاف اشکؔ نے اپنا ماخذ ملا جلال بلخی کی تصنیف بتایا ہے۔

اردو میں ''داستانِ امیر حمزہ'' لکھنے کی اولیت کا شرف اشکؔ کو حاصل ہے اور اسی کی کوکھ سے بعد میں نول

کشور پریس کی ۴۶ ضخیم جلدیں جنم لیتی ہیں جن میں سے چند اخذ و ترجمہ کے ذیل میں آتی ہیں اور باقی زیادہ تر طبع زاد ہیں۔ اشک کی امیر حمزہ فورٹ ولیم کالج سے ۱۸۰۳ء پہلی بار ہوئی[۶] اور اس کے بعد اس کے متعدد ایڈیشن مختلف اشاعتی اداروں سے آج تک چھپتے چلے آتے ہیں۔ میرے کتب خانے میں موجود اس کے چھ ایڈیشن اس وقت میرے سامنے ہیں۔ اس کتاب کو پہلے مطبوعہ ایڈیشن کو بنیاد بنا کر مرتب و شائع کرنے کی اس لیے ضرورت ہے کہ اشک کی یہ تصنیف داستانِ امیر حمزہ کے سلسلے کی اردو داستانوں کی عمارت کی بنیاد کا پہلا پتھر ہے۔

''داستانِ امیر حمزہ'' کے ''سبب تالیف'' میں اشک نے بتایا ہے کہ یہ کس کی فرمائش پر کب اور کس لیے لکھی گئی ہے اور قصے کے آخر میں اسی سلسلے کی دوسری ضروری معلومات بھی فراہم کی ہیں اور لکھا ہے کہ:

''یہ احقر العباد قصد رکھتا تھا کہ بائیسوں جلدوں کو تصنیف کرے۔ پر زمانے نے نہ چاہا، جس پر بھی اس اول میں اسی داستان مع مفرد و مرکب لکھی ہیں...... بعضی داستان اس میں دو داستان کی ہیں اور بعض تین کی۔ سب ملا کر اسی داستان ہوئی۔ یہ تصنیف ملا جلال بلخی کی ہے۔ اس جلد کو مولدِ قصہ کہتے ہیں یعنی بنیادِ قصہ۔ اس چار جلد تک قصہ خورد سال ہے یعنی لڑکا۔ اور ''ہرمز نامہ'' کی جلدوں کو نوجوانی قصہ کہتے ہیں اور کوچک باختر و بالا باختر، عینِ جوانی۔ غرو بیا اور شمالیہ و پائین باختر اور ایرج نامہ کی جلدوں کو آخر جوانی مشہور کیا ہے۔ ''صندلی نامہ'' کی جلدوں کا نام شروع پیری رکھا ہے اور تورج نامہ کو عین پیری۔ ''لعل نامہ'' میں قصہ آخر ہوتا ہے۔ ان نو دفتروں میں بائیس جلدیں مشہور کی ہیں۔ ان سب میں احوال صاحبِ قرآن کا ہے اور کوئی عیاری، جرتر یا حکایت زمانے میں ایسی نہ ہوگی جو اس قصے سے باہر ہوگی۔ چنانچہ استادوں نے عجیب عجیب طرح کی لڑائیاں، خانہ جنگیاں، قلعہ گیریاں، شب خون، قزاقی، حصار بائیاں کہی ہیں اور چوریاں، عیاریاں، مکاریاں، جہاں تک ہیں سب اس میں ہیں۔ عشق اور طلسم اقسام کے۔ غرض کوئی افسانہ اس سے باہر نہیں۔ سنہ بارہ سے سترہ (۱۲۱۷ھ) مطابق اٹھارہ سو دو عیسوی کے یہ جلد (نقل) دفتر خانے میں مسٹر جان گل کرسٹ صاحب...... کے تیار ہوئی'' [۷]

''داستانِ امیر حمزہ'' کا ڈھانچا وہی ہے جو فارسی داستان کا ہے جسے اشک نے ملا جلال بلخی سے منسوب کیا ہے۔ قصے کی حد تک اشک نے اصل فارسی قصے کی پیروی کی ہے لیکن باقی بیانات میں ہندوستانی کلچر کو اس طرح سمو دیا ہے کہ یہ داستان ہندوستان کی تہذیب کے رنگ میں رنگ گئی ہے۔ کھانا پینا، طرز زندگی رسم و رواج، ادب آداب، طور طریقے، جنگ اور معرکوں کے رنگ ڈھنگ سب پر ہند مسلم کلچر کی چھوٹ ہے۔

اشک کی ''داستان امیر حمزہ'' میں سب مفرد و مرکب داستانوں کو ملا کر ۸۸ داستانیں ہیں اور یہ سارے قصوں اور ضخیم داستانوں کی بنیادیں ہیں۔ یہاں دو کردار زیادہ نمایاں ہوتے ہیں۔ ایک امیر حمزہ کا اور دوسرا عمرو عیار کا۔ امیر حمزہ خیر و نیکی کی تمثیل ہیں اور عمرو عیار اپنی عیاریوں اور تمسخر سے سارے قصے میں جان ڈال دیتے ہیں۔ حکیم بزر جمہر کا کردار حکمت و دانش کی تمثیل ہے جو اپنی عقل و حکمت سے پے چیدہ سے پے چیدہ مسئلوں کی گتھیاں سلجھا دیتا ہے۔ سارے کردار مثالی کردار ہیں۔ قوتِ تخیل سے زمان و مکان کے فاصلے مٹ جاتے ہیں اور ہر مشکل آسان ہو جاتی ہے اور داستان سننے یا پڑھنے والا خود بھی تخیل کے پروں پر اڑنے لگتا ہے۔ زوال پذیر معاشرے میں نیا حوصلہ بلند کرنے کے لیے اس دور میں ان داستانوں نے ایک ایسی روح پھونکی کہ پست ہمتی بلند حوصلگی سے بدل گئی اور فرد و معاشرے کو کھلے مرغ زار اور وسیع میدان نظر آنے لگے۔ داستانیں بتاتی ہیں کہ مشکل موقع پر کیا کرنا چاہیے۔ شکست کو فتح میں کیسے

بدلا جا سکتا ہے۔ متضاد کرداروں کی مدد سے زندگی کو کیسے سنوارا جا سکتا ہے۔ یہ داستانیں فکر و خیال، عمل و کاہلی اور متضاد قوتوں کے ملاپ سے نئی زندگی کا راستہ دکھاتی ہیں۔ اٹھارویں صدی عیسوی نے جس غم واندوہ اور شکست وانتشار کو جنم دیا تھا اور جس کی آواز ہمیں میر کی شاعری میں سنائی دیتی ہے، انیسویں صدی کے ذہن نے غم والم اور انتشار وشکست کی اس لے کو ان داستانوں کے ذریعے ٹھنڈا کر دیا اور فتح ونصرت کی آواز داستانوں کی نفیریوں اور نقاروں سے بلند ہونے لگی۔ اس دور میں داستانوں کی مقبولیت کا بنیادی سبب یہ تھا کہ ''ہند مسلم کلچر'' تبدیلی کے لیے آمادہ ہو رہا تھا۔ انیسویں صدی میں ان داستانوں نے احساسِ شکست کے گرم سرخ لوہے کو داستانوں کے ٹھنڈے پانی میں بجھانے کا عمل کیا۔ انھیں پڑھ کر خیر وشر، عقل مندی وحماقت، عمل اور بے عملی اور اچھے برے میں تمیز کرنے کی قوت تازہ ہو جاتی ہے۔ خلیل علی خاں اشک کی یہ داستان اس سمت میں پہلا بڑا قدم تھا اور یہی پہلا قدم ''داستان امیر حمزہ'' کو اولیت کے مسند پر بٹھا دیتا ہے۔ اس طرح اس داستان نے ایک طرف نوآموزوں کو سادہ وسہل زبان میں اردو زبان وکلچر سکھانے کا کام کیا اور ساتھ ہی وہ اثر بھی پیدا کیا کہ داستان گوئی کی روایت نے داستان نویسی کی طرف رخ کر لیا۔

قصہ چار درویش (میر امن)، آرائش محفل (حیدری)، مذہب عشق (نہال چند لاہوری)، مادھونل اور کام کنڈلا (ولا) وغیرہ قصہ گوئی کے ذیل میں آتے ہیں لیکن ''داستانِ امیر حمزہ'' ہیئت ومواد اور طرز بیان کے اعتبار سے داستان ہے۔ یہ اردو زبان میں لکھی جانے والی پہلی داستان ہے۔ قصے میں سمٹاؤ ہوتا ہے، داستان میں پھیلاؤ ہوتا ہے۔ ایک داستان ایک رات کو سنانے کے لیے لکھی جاتی ہے۔ اشک کی ''داستانِ امیر حمزہ'' میں پھیلاؤ کے ساتھ جو سمٹاؤ ہے اس کا سبب یہ ہے کہ یہ داستان انھوں نے فورٹ ولیم کالج کے نوآموز انگریز افسروں کے لیے لکھی تھی اور اس کے پھیلاؤ کا رخ کتر بیونت کر کے، سمٹاؤ کی طرف کر دیا تھا۔ آنے والے زمانے میں جو داستانیں لکھی گئیں ان کے قارئین انگریز نہیں بلکہ اہلِ زبان تھے۔ ایسے قارئین جو اس تہذیب میں رچے بسے ہوئے تھے۔ اس طرح قاری کے بدلنے سے آئندہ کی داستانوں کی زبان، طرز ادا اور ان کا رنگ بھی بدل گیا۔ گل کرسٹ نے اشک سے کہا تھا ''اس قصے کو زبان میں اردوئے معلّٰی کی لکھ کہ صاحبان مبتدیوں کے پڑھنے کو آسان ہووے''۔ سادہ اردوئے معلّٰی میں داستان کہنا یا لکھنا یہی اس نثر کا جوہر ہے اور یہی اشک کی ہنر مندی ہے۔ مثال کے طور پر یہ عبارت پڑھیے:

> ''ان دنوں موسم گرما تھا۔ دل آرام نے بوڑھے کو کہا: ان دنوں تم کو بڑی محنت معلوم ہوتی ہوگی۔ تم یہ کام کرو کہ پہاڑ تلے کہیں بڑا گڑھا تلاش کر کے اس میں لکڑیوں کو جمع کرو کہ جاڑے میں مہنگی بکیں۔ اس نے پھر سمجھا کہ سچ کہتی ہے۔ خدا کے فضل سے گھر میں کھانے کو ہے۔ پہاڑ کے دامن میں ایک غار تلاش کر کے اس میں لکڑیاں جمع کر کے ڈھیر کیا اور اپنے گھر میں آ کر آسودگی سے رہنے لگا۔ کتنے دن بعد جب جاڑے کا موسم آیا، اتفاقاً بادشاہ اس پہاڑ کے نیچے شکار کھیلنے کو آیا اور اس روز وہاں اترا۔ اس روز رات کو ایسی برف پڑی کہ تمام لشکر مارے سردی کے مرجاتا۔ لوگوں نے جا کر ان لکڑیوں کے ڈھیر پر سے پتھر دور رکھے اور آگ لگا دی اور تمام رات سارے لشکر نے آگ تاپ تاپ کر اپنی جانیں بچائیں۔ صبح کو بادشاہ کوچ کر کے اپنے قلعے میں داخل ہوا۔ جب وہ لکڑہارا دو تین دن کے بعد اس غار پر آیا کیا دیکھتا ہے کہ تمام لکڑیاں جل کر راکھ ہو گئیں۔ بیٹھ کر خوب رویا۔ لیکن اس مکان میں سونے

کی کان تھی۔ اس آگ کی گرمی سے تاؤ کھا کر سلیس پتھر کی صورت بن کر رہ گئیں۔ اس بوڑھے نے واسطے دل آرام کے دکھلانے کے گئی گرا ہم اس کو ئلے سے بھر لیے اور ایک اس میں سے پتھر کی سل اٹھائی کہ یہ عورتوں کے مصالحہ پیسنے کو خوب ہے۔ دل آرام کو وہ کوئلے دکھلائے اور وہ سل دی۔ دل آرام کی آنکھوں میں اس پتھر کے اوپر کچھ نقش سے نظر آئے۔ از بس کہ عاقلہ تھی، چھری کی نوک سے کھرچ کر دیکھے تو سونا ہے۔ بہت خوش ہوئی۔ خدا کا شکرانہ ادا کیا اور بوڑھے سے پوچھا: ایسے پتھر وہاں اور بھی ہیں؟ کہا بہت پڑے ہیں۔'' [۸]

ساری داستان بول چال کی اسی سادہ و سہل زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس اقتباس میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں ہے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ بن کر پہلے سے سب کی زبان پر نہ چڑھ گیا ہو۔ اس عبارت کو پڑھتے ہوئے کوئی لفظ ایسا نہیں ملتا جسے لغت میں دیکھنے یا کسی سے پوچھنے کی ضرورت پڑتی ہو۔ یہاں کوئی منفرد اسلوبِ بیان نظر نہیں آتا۔ محسوس ہوتا ہے کہ کام کی بات کام کی زبان میں سیدھے سبھاؤ بیان کی جا رہی ہے۔ اس کا لہجہ بول چال کی زبان کا لہجہ ہے۔ کئی جگہ جملہ اپنے سے پہلے جملے سے کٹ جاتا ہے لیکن بولتے وقت ہم بھی ایسا ہی کرتے ہیں۔ جملوں کا گہرا ربط بولتے وقت بولنے کی عبارت میں قائم رکھنے کا خیال نہیں کیا جاتا۔ یہ بات لکھتے وقت کی جاتی ہے۔ اشکؔ نے بول چال ہی کی زبان میں یہ داستان کہی ہے اور سارے مناظر، سارے رسم و رواج کا بیان، سارے ادب آداب، جنگ و جدال کے بیان، عشق و عاشقی کے قصے اسی سادہ و سلیس زبان میں ادا کیے ہیں۔ یہاں جملے چھوٹے ہیں۔ بول چال کی زبان میں عام طور پر چھوٹے جملے ہی استعمال ہوتے ہیں لیکن ساتھ ہی اس داستان کے اسلوب بیان میں یکسانیت ہے۔ اظہار میں قدرے کچا پن ہے۔ یہاں وہ رچاؤ نہیں ہے جو میر امن کے ہاں محسوس ہوتا ہے اور نہ ویسی روانی ہے جیسی آرائش محفل (حیدری) کی سادہ نثر کا عام ڈھنگ ہے لیکن بات پورے طور پر داستان پڑھنے یا سننے والے تک ضرور پہنچ رہی ہے۔ یہی اس نثر کا مقصد تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے زیرِ اثر نثر نویسی کی جو نئی روایت وجود میں آ رہی تھی اشکؔ کی یہ نثر اس پر پوری اترتی ہے۔ بعد میں آنے والے لکھنؤ کے داستان گویوں نے، اپنے مخصوص تہذیبی مزاج کی وجہ سے، نثر کی اس سادگی کو اختیار نہیں کیا بلکہ نثر کو رنگین، مسجع و مقفیٰ اور عربی و فارسی الفاظ استعمال کر کے اس رنگ سے قریب رکھا جو اس تہذیب کا پسندیدہ رنگ تھا۔ یہی وہ نثر تھی جو طبقۂ خواص میں مقبول تھی اور ابھی یہ طبقہ سارے معاشرے میں مرکزِ نگاہ تھا۔ لکھنوی داستانوں کی نثر پر فارسی ترکیب نحوی کا اثر گہرا ہے نثری جملے کی فارسی ترکیب نحوی کی وجہ سے یہ نثر ہمارے جدید لہجے اور طرز بیان سے دور ہے جب کہ ''باغ و بہار'' آرائش محفل (حیدری)، ولاؔ کی ''مادھونل اور کام کندلا'' اور اشکؔ کے ''نگار خانۂ چین'' میں اردو نثر فارسی ترکیب نحوی سے آزاد ہو رہی ہے یا بڑی حد تک آزاد ہو گئی ہے۔ تہذیب کے اثرات کس طرح تخلیقی ذہنوں اور معاشرہ و فرد کو متاثر و مغلوب کر دیتے ہیں، فورٹ ولیم کالج کی داستانی نثر اور انیسویں صدی میں لکھنؤ، رام پور اور دلی میں لکھی جانے والی داستانی نثر اس کی واضح مثال ہیں۔

(۲) **رسالۂ کائنات جو:** یہ اشکؔ کی دوسری کتاب ہے۔ لفظ جَو کے معنی خلا اور ہوا کے ہیں۔ اشکؔ نے لکھا ہے کہ ''جَو نام ہے بیچ کا زمین و آسمان کے یعنی یہ جو زمین سے آسمان تک وسعت ہے اس کو 'جَو' کہتے ہیں'' [۹]۔ یہی اس رسالے کا موضوع ہے جسے اشکؔ نے دس فصلوں (ابواب) میں بیان کیا ہے۔ اشکؔ نے یہ رسالہ جان گل کرسٹ کے کہنے پر ہربرٹ ہارنگٹین کے لیے ۱۲۱۷ھ/۱۸۰۲ء میں تصنیف کیا تھا۔ گل کرسٹ کے خط بنام کالج کونسل مورخہ

۱۹راگست ۱۸۰۳ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ''رسالۂ کائنات جوّ'' شائع ہو چکا تھا[۱۰] لفظ تصنیف سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ یہ کسی فارسی یا عربی کتاب کا اردو ترجمہ نہیں ہے بلکہ اشک نے اپنے علم اور مختلف عربی فارسی کتابوں کی مدد سے یہ رسالہ اردو زبان میں لکھا ہے۔ اس رسالے میں اصطلاحات زیادہ تر عربی زبان سے لی گئی ہیں کہ یہی اس زمانے میں مدرسوں میں رائج تھیں لیکن جہاں ضرورت پڑتی ہے اشک وہاں اردو الفاظ یا اصطلاحات بھی لکھ دیتے ہیں۔ یہ اردو زبان کی پہلی سائنسی تصنیف ہے۔ اس کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو نثر میں اتنی قوت و صلاحیت ہے کہ وہ قصہ کہانیوں کے علاوہ سائنسی و تاریخی موضوعات کے لیے بھی آسانی سے استعمال ہو سکتی ہے۔ اصطلاحات کے علاوہ اس کی عبارت بھی بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ گاہ گاہ فارسی ترکیب نحوی کا اثر البتہ نمایاں ہے جو ''داستانِ امیر حمزہ'' میں بے حد کم نظر آتا ہے۔ یہ اقتباس پڑھیے جس سے اردو زبان کے سائنسی اظہار کی قوت کو محسوس کیا جا سکتا ہے:

> ''زلزلے کا باعث یہ ہے کہ بخاراتِ کثیف دھویں کے، مرکب ہو کر بیچ زمین کے محتبس ہوتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ اس سے نکلیں۔ جب راہ نکلنے کی نہیں پاتے، زمین کو جنبش میں لاتے ہیں یعنی ان کے زور و حرکت سے زمین میں لرزہ پیدا ہوتا ہے، وہ زلزلہ ہے جس کو ''بھُئیں چال'' کہتے ہیں۔ بعضے اوقات یہ بھی ہوا ہے کہ زلزلے میں جنبش کے بعد زمین شق ہوئی اور اس جائے شعلہ آگ کا نکلا۔ ایک کتاب ہے ''عقولِ عشرہ'' اس میں زلزلے کی عجیب عجیب نقلیں لکھی ہیں۔ چنانچہ کسی وقت میں ایک ملک کے درمیان زلزلہ نہایت زور سے ہوا تھا کہ وہ شہر دریا کے کنارے تھا۔ بعد وقفہ حادثہ دیکھیں تو دریا عمارت کی دوسری طرف جاری ہوا اور وہ عمارت اس کے دوسرے کنارے پر ہو گئی.........'' [۱۱]

''رسالۂ کائنات جوّ'' کی نثر سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اشک کو زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے اور وہ موضوع کی مناسبت سے زبان کو استعمال کرنے اور سادہ و صاف زبان میں اپنا مطلب ادا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اس کی نثر سے کم سے کم لفظوں میں موضوع کو بیان کرنے کی قوت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ہر جملہ بات کو آگے بڑھا رہا ہے اور دہرانے کے عمل سے پاک ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اپنے موضوع کو بیان کرنے والا صاف ذہن کا مالک ہے اور اردو زبان کے جملے کی ساخت اس کی اپنی ترکیب نحوی کے مطابق چل رہی ہے اور بات چیت کے لہجے کی وجہ سے کہیں کہیں فعل (Verb) کی نشست بدل گئی ہے۔ بات چیت میں اکثر یہی ہوتا ہے۔ یہ صورت آج کی نثر میں بھی مکالمے کی زبان میں ملتی ہے۔

(۳) نگارخانۂ چین: جس کا ایک نام ''گلزارِ چین'' بھی ہے، اشک کی تیسری کتاب ہے۔ رایل ایشیاٹک سوسائٹی لندن کے قلمی نسخے کے مطابق اس کا نام ''گلزارِ چین'' ہے لیکن خود اشک کے قطعۂ تاریخ سے واضح ہوتا ہے کہ اس کا نام ''نگار خانۂ چین'' ہے:

> کہا کہ واقعی کیا خوب ہیں لکھے یہ جز　　　بجا ہے کہیے گر اس کو ''نگار خانۂ چین''

''انتخاب سلطانیہ'' میں بھی اشک نے اس کا نام ''نگار خانۂ چین'' ہی لکھا ہے اور یہی اصل نام ہے۔

''نگار خانۂ چین'' میں اشک نے رضوان شاہ اور روح افزا پری زاد کا قصہ بیان کیا ہے۔ اس قصہ کو، جیسا کہ رایل ایشیاٹک سوسائٹی لندن کے نسخے سے معلوم ہوتا ہے، انھوں نے ''جے۔ ایچ لویٹ (J.H.Lovett)[۱۲] کی خاطر اردوئے معلّیٰ کی زبان میں ۱۲۱۹ھ/۱۸۰۴ء میں تیار کیا کہ ''اس کے مطالعہ فرمانے سے طبیعت کو فرحت حاصل

ہو" لیکن "نگار خانہ چین" کا وہ نسخہ جو ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں محفوظ ہے، اس کے دیباچے میں اشک نے لکھا ہے کہ ولزلی کے عہد میں سن ہجری بارہ سوانیس اور اٹھارہ سو چار عیسوی میں مسٹر مور ڈانٹ رکٹس (Mordaunt Ricketts) کی خاطر زبان اردوئے معلی تیار کیا[۱۳] معلوم ہوتا ہے کہ اشک نے کم از کم اس کے دو نسخے تیار کیے یا کرائے تھے اور دو مختلف ممدوحین کو الگ الگ ان کے نام کے ساتھ، ذرا سی عبارت بدل، کر پیش کیے تھے۔ "نگار خانہ چین" میں کہیں بھی گل کرسٹ کا نام نہیں آیا۔ "انتخابِ سلطانیہ" میں اشک نے لکھا ہے کہ انھوں نے "نگار خانہ چین مسٹر مارڈانٹ رکٹس کے واسطے تصنیف کیا ہے"[۱۴]

اشک نے "نگار خانہ چین" کو "تصنیف" بتایا ہے گویا یہ ان کا طبع زاد قصہ ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ کاظم علی جوانؔ سے جب کلکتہ میں اشک کی ملاقات ہوئی تو انھوں نے بتایا تھا کہ کالج میں قصہ گو کی جگہ خالی ہے اور جب وہ کالج پہنچے تو یہی کام گل کرسٹ نے اشک سے لیا تھا۔ وہ روز رات کو طلبہ کے سامنے داستان گوئی کرتے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ فیض آباد و لکھنؤ کے قیام کے زمانے میں وہ داستان گوئی کرتے تھے اور جوانؔ ان کے اس پہلو سے واقف تھے۔

"نگار خانہ چین" کے قصے کی خاص بات یہ ہے کہ مختصر ہونے کے باوجود اس میں فنِ داستان گوئی کے سارے پہلو اور دلچسپی کا وہ سارا سامان موجود ہے جس سے لوگ داستان میں دلچسپی لیتے تھے۔ یہ قصہ بھی روایتی انداز میں اس طرح شروع ہوتا ہے کہ بلادِ چین میں ایک بادشاہ تھا۔ عادل، باذل، رعیت پرور، غریب نواز لیکن اولاد کی نعمت سے محروم تھا۔ اسی کے ساتھ قصے میں صاحب تدبیر، عاقل و دانش مند وزیر کا ذکر آتا ہے جو ہر مشکل کا حل نکال لیتا ہے۔ بادشاہ ترکِ دنیا کے خیال سے جنگل چلا جاتا ہے، وہاں ایک پیر مرد سے ملاقات ہوتی ہے جو بادشاہ کو ایک انار دیتا ہے اور ہدایت کرتا ہے کہ اس کے کچھ دانے اپنی محبوبہ کو کھلائے اور باقی خود کھالے۔ بادشاہ واپس آکر ایسا ہی کرتا ہے اور اس کے ہاں پھول سا بیٹا رضوان شاہ پیدا ہوتا ہے۔ اسی کے ساتھ کہانی کا ہیرو داستان میں داخل ہو جاتا ہے اور سارا قصہ اس کے اردگرد گھومنے لگتا ہے۔ پھر طرح طرح کے عجیب و غریب واقعات پیش آتے ہیں۔ روح افزا پری رضوان شاہ پر عاشق ہو جاتی ہے اور ہیرو اور پھر ہیروئن پر رونگٹے کھڑے کر دینے والے واقعات گزرتے ہیں۔ ان واقعات کے دوران وزیر زادی میمونہ، بدرہ جادوگرنی، ملکِ قاقم کا بادشاہ، یعقوب معظم، حضرت سلیمان کا وزیر آصف بن برخیا اپنی "بیاض" کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ قصے کے حیرت انگیز واقعات سننے یا پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں اور آخر میں مہمات، پریشانیوں اور تکالیف سے گزر کر آدم زاد رضوان شاہ اور پری زاد روح افزا کی شادی ہو جاتی ہے۔ رضوان شاہ دشمنوں سے ایک خوں ریز جنگ کے بعد روح افزا کے تختِ سلطنت پر بیٹھ جاتا ہے اور روح افزا سے دونوں ملکوں میں ایک ایک سال رہنے کے وعدے کے بعد اپنے ملکِ چین واپس آجاتا ہے۔

اس داستان میں وہ سب کچھ ہے جو بڑی داستانوں میں ہوتا ہے۔ یہاں بھی بادشاہ ہیں، وزیر اور شہزادے ہیں۔ عشق و عاشقی کی وارداتیں ہیں وصل کا بیان ہے۔ مہمات ہیں، جنگیں ہیں، خطرناک دریائی سفر ہیں، سحر ہے جادو ہے۔ جادوگرنیاں اور جادوگر ہیں، طلسمات ہیں، میدانِ جنگ کے نقشے ہیں، رسم و رواج کا بیان ہے۔ شادی بیاہ کی رسمیں ہیں اور ان سب کے ساتھ وہ نکھرا ستھرا سلیس بیان ہے جس سے داستان میں گہری دلچسپی برقرار رہتی ہے اور قصہ آگے بڑھتا رہتا ہے۔ ربط و تسلسل اور بیک وقت رنگین و سادہ اسلوبِ بیان اس مختصر داستان کی اصل خوبی ہے اور اسی لیے پڑھنے والا اس داستان کو ایک سانس میں پڑھ جاتا ہے۔

اس داستان کا اسلوبِ بیان، گل کرسٹ کی خواہش و ہدایت کے مطابق لکھی جانے والی ''داستان امیر حمزہ'' کی طرح سادہ نہیں ہے۔ یہ قصہ، جیسا کہ اشک نے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''ہنری لویٹ.....کی خاطر اردوئے معلّیٰ کی زبان'' میں لکھا گیا ہے، اسی لیے یہاں عبارت کی سادگی میں بیان کی رنگینی بھی شامل ہے اور ''داستان امیر حمزہ'' کے مقابلے میں رنگین فارسی اسلوب بیان کا اثر قدرے نمایاں ہے۔ ''نگار خانۂ چین'' پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اشک کا قلم اور زبان یہاں زیادہ آسانی اور آزادی سے داستان لکھ یا کہہ رہے ہیں۔ داستانِ امیر حمزہ کی طرح بالکل سادہ عبارت میں داستان لکھنا اور مقبول و مروّج روایت کے تسلط سے آزاد ہونا اس دور کے ادیب کے لیے کوئی آسان کام نہیں تھا۔ ہر دور کی مروّج و مقبول روایت ادیب کے ذہن کو اسی طرح اپنے حصار میں لیے رکھتی ہے اور اسی لیے یہاں اشک کے اسلوب بیان میں دو انداز ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ جہاں رنگینی کھل کر سامنے آتی ہے وہاں نثر پر مرجہ اسلوب غالب آجاتا ہے۔ استعارے کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے، تشبیہ کی کلیاں کھلنے لگتی ہیں اور مقفّیٰ عبارت کا ہلکا سا اثر نمایاں ہو جاتا ہے اور نثر کی یہ صورت بن جاتی ہے:

''تمام روز صحبتِ عیش و نشاط کی گرم رہی۔ جب شام کا وقت نزدیک آیا رقاصِ وقت فلکِ نیلی پوش نے دایرہ آفتاب کا صندوق میں مغرب کے رکھا اور دفِ سیمیں ماہتاب غلافِ مشرق سے نکالا۔ ہر طرف کو جھاڑوں کی روشنی ہوئی..........''

شاہزادہ رضوان شاہ بھی اسی رنگین زبان میں بات کرتا ہے۔ یہی اس دور میں طبقۂ اشرافیہ کا پسندیدہ رنگ تھا۔ ''فسانۂ عجائب'' کی غیر معمولی مقبولیت بھی اسی وجہ سے تھی۔ بڑی داستانوں میں بھی یہ رنگ اسی لیے نمایاں رہتا ہے۔ رضوان شاہ بھی اسی لیے شہزادی سے اسی زبان میں بات کرتا ہے کہ یہ طرز بیان دونوں کے مزاج کے عین مطابق ہے۔ رضوان شاہ کہتا ہے:

''سن اے حورِ فردوسِ زندگانی! ایک مدت اقلیم دل میں ہمارے تیرے ترکِ آرزومندی نے علم درد و الم کو گاڑا ہے اور لشکرِ اندوہ و غم کو اس میں اتارا ہے۔ سلطانِ جاں کو اس کے گرفتار کر کے کمند ناز و کرشمہ سے زندانِ فراق میں قید کیا ہے۔ سو تجھ گلستانِ امید کے اور ایسا کون ہے جس پر ہم عاشق ہوں گے؟ اب بخت میرے یاور ہوئے جو اقبالِ وصال نے تیرے منھ سے مقنعِ بہجت کو اٹھا کر شکل عروس زیبا کو دکھلایا..........''

اب وہ طرزِ ادا دیکھیے جہاں سادگی و رنگینی ایک دوسرے سے گھل مل گئی ہیں۔ یہاں زبان سادہ ہے لیکن وصل کے بیان کو استعارہ کی رنگینی اور تشبیہ کی لطافت سے پردے میں چھپا کر لطف کو دوبالا کر دیا ہے۔

''جب عقد بندی سے فراغت ہوئی، محل میں دولہ کے بلانے کا غل پڑ گیا۔ وزیروں نے نوشے کو اندر شبستان کے بھیجا۔ وہاں جا کر رسم و رسوم سے فراغت کی اور آرسی مصحف دیکھے۔ جس وقت جلوہ ہو چکا، خلوت گاہ میں جا کر آرام فرمایا اور چمنِ آرزو میں دو شاخ ارغوانی بلند ہوا اور اس کے غنچۂ امید کی پنکھڑیاں، جو آپس میں ملی ہوئی تھیں، نسیم فرحت شمیم سے جدا ہوئیں۔ شرابِ وصل کا جام پی کر کیفیت تمام سے مانند ماہ و مشتری دونوں مہر خصال ایک منزل میں مسرور ہوئے''

اس داستان کی کہانی بھی رنگارنگ اور دلچسپ ہے لیکن ساتھ ہی یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ داستان گو،

قصے کی دلچسپی کے ساتھ، زندگی کے تہذیبی پہلوؤں کے بیان پر بھی توجہ دے رہا ہے۔ "مذہب عشق" (نہال چندلاہوری) میں تہذیبی پہلو کمزور ہے لیکن اس داستان میں رسوم ورواج، تقریبوں کے طور طریقے، معاشرتی ادب آداب، گھروں اور کمروں کی سجاوٹ، باغ کے نقشے، شہ نشین وتخت شاہی کا بیان، میدانِ جنگ کے نقشے، غسل کے منظر، لباس اور زیور کو اشکؔ نے اس طرح بیان کیا ہے کہ لطفِ بیان سے داستان کی رنگا رنگی میں غیر معمولی حسن پیدا اور زندگی کا جمالیاتی پہلو نمایاں ہو گیا ہے۔ اس پہلو سے دیکھیے تو یہ مختصر داستان اس دور کی تہذیب کا مرقع بن جاتی ہے اور پڑھنے والا اس تنوع سے حد درجہ لطف اندوز ہوتا ہے۔ اس داستان کے قصے اور انداز بیان پر مثنوی "سحر البیان" کا اثر بار بار محسوس ہوتا ہے جس سے بیان کا جمالیاتی پہلو اور بھی نکھر جاتا ہے۔

داستان گو کی ایک خوبی یہ سمجھی جاتی ہے کہ وہ جس بات یا زندگی کے جس پہلو کو بیان کر رہا ہے اس سے اچھی طرح واقف ہو۔ یہ صورت ہمیں اس داستان میں ملتی ہے مثلاً ایک جگہ بادشاہ رضوان شاہ کی پیدائش سے پہلے، جب وہ ماں کے پیٹ میں تھا، غیب دانوں، رمالوں اور منجموں کو طلب کرتا ہے کہ وہ پیدا ہونے والے لڑکے کی سعادت ونحوست کا بیان کریں۔ یہ لوگ آتے ہیں تو خلیل علی خاں اشک اس کو جس طرح بیان کرتے ہیں اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان علوم سے بھی واقف ہیں:

> "پہلے رمال کی جماعت نے تختے اپنے روبرو رکھے اور بادشاہ کے سوال کا تصور کر کے نیت کی اور کچھ پڑھ کر قرعے کو اس پر ڈالا۔ زوج وفرد کو باہم ضرب کر کے زایچہ لکھا اور سولہ خانے رمل کے تمام کیے۔ شانزدہ شکل اور دوازدہ برج سات ستارے کے مسکن، مزاج، ابدح، بزوح، عنصر اصح کے دائرے سے دریافت کر کے، ہر ایک اپنے علم کی بیاض کو کھول کھول کر حکم کرنے لگا کہ طریق اس کے سب طرح بھلے نظر آتے ہیں۔ چاہیے ہمیشہ فرح میں رہے اور کسی جانفی نہ ہو...... سب طرح اُس کے طالع میں سعادت نظر آتی ہے۔ پر بارہ برس تک شہر سے باہر نہ جاوے کہ نقلِ حرکت کے گھر میں خوف وخطر معلوم ہوتا ہے کہ تیسرے خانے میں انکیس صورت زحل کی زور آور بیٹھی ہے اور اس کا مطلوب ہشتم ودوازدہم میں نظر دشمنی کی رکھتا ہے...... برہمن جو بیٹھے تھے انھوں نے پترے اور پوتھیاں کھولیں۔ انگلیوں پر لگن کا بچار کر کے نتھنوں سے دم کا شمار کیا۔ بارہ راس اور نوگرہ ستائیس نچھتر گن کر شاہ کو مبارک بادی اور جو حکم رمالوں نے کیا تھا، وہی ان سب نے بھی کیا اور نام اس حور خصال خجستہ جمال کا قبل تولد کے رضوان شاہ رکھا"

عبارت سادہ، سلیس ورواں ہے۔ اصطلاحات کے استعمال سے اس میں واقعیت کا رنگ گہرا ہو گیا ہے۔ یہی حقیقت نگاری وواقعیت پسندی اشک کے اسلوب بیان میں جاذبیت ورنگینی پیدا کرتی ہے۔ جب اشکؔ "بدرہ جادوگرنی" کی صورت دکھاتے ہیں تو واقعیت کا یہی پہلو، مصور جس کی تصویر اتار سکتا ہے، نمایاں رہتا ہے:

> "دیکھے تو اس میدان میں ایک قصر سنگِ سیاہ کا کھڑا ہے اور قصر کے صحن میں ایک بڑھیا نحس صورت اور کثیف سیرت پوستِ اژدر پر بیٹھی ہوئی کچھ پڑھ رہی ہے۔ اپنے جادو کی پوتوں میں سے نکلوا، بھیروں، نارسنگ، کالی، محمد ابیر، بھمیں ساگر، تاں بیسر سب کو یاد کر رہی ہے اور ایک تنور اس کے روبرو ہے۔ اس تنور سے خود بخود آگ نکلتی ہے کہ زبانہ اس آگ کا فلک سے باتیں کرتا ہے"

لیکن جہاں اشک کا طرز و انداز مثالی رنگ اختیار کرتا ہے، وہاں کردار کی تصویر بھی ویسی ہی مثالی ہو جاتی ہے جیسے عبدالرحمٰن چغتائی کی تصویریں یا راجپوتانہ آرٹ کی مصوری۔ داستان میں روح افزا پری کے ''سراپا'' کو یہاں بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے۔

''نگارخانۂ چین'' (گلزارِ چین) کو، جسے ''ناولٹ'' کی طرح ''داستانچہ'' کہنا چاہیے، پڑھتے ہوئے موجود تہذیب کی ایک تصویر ہمارے ذہن پر نقش ہو جاتی ہے اور پتا چلتا ہے کہ اس دور کے لوگ کس طرح سوچتے تھے، ان کے عقائد کیا تھے، ان کے طور اطوار، ادب آداب اور اندازِ نظر کیا تھا۔ وہ کیا کھاتے تھے اور کیسے کھاتے تھے۔ عورت اور مرد کے درمیان رشتوں کی کیا نوعیت تھی۔ عوام و خواص کے درمیان کیا تعلق تھا۔ معاشرہ کن طبقوں میں تقسیم تھا۔ علم و ادب کی اس معاشرے میں کیا اہمیت تھی۔ لوگ کن کن پیشوں سے وابستہ تھے۔ روایت کا اثر کس طرح کا تھا۔ روایت میں تبدیلی کے عمل کو طبقۂ خواص کس نظر سے دیکھتا تھا۔ اس زاویے سے بھی اس ''داستانچے'' سے لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔

''نگارخانۂ چین'' کی نثر کو دیکھیے تو اس میں سادگی و رنگینی ملی جلی ہوئی ہے۔ اس کی نثر عام طور پر فارسی جملے کی ساخت اور اس کی ترکیبِ نحوی سے آزاد ہوگئی ہے۔ گاہ گاہ اس کا اثر ضرور محسوس ہوتا ہے لیکن یہاں بھی یہ اثر غالب نہیں ہے بلکہ دبا دبا سا نظر آتا ہے مثلاً یہ جملے دیکھیے:

> ''شبِ وصل میں جا کر، ایک ماہ طلعت زہرہ جبیں کی خلوت سرا میں آرام فرمایا۔ فیضِ کرامت سے اس بزرگوار کی اور قدرت سے رفیع الدرجات پروردگار کی، پشت سے بادشاہ کی، شکم میں اس معشوق کے، اسی شب نطفے نے قرار پکڑا''

یہ اقتباس دو جملوں پر مشتمل ہے۔ پہلا جملہ اردو ترکیب کے عین مطابق ہے۔ دوسرا جملہ طویل اور پے چیدہ ہے اور اس کی ترکیبِ نحوی، فارسی جملے کی ترکیبِ نحوی سے قریب ہونے کی وجہ سے ذرا الجھی الجھی سی ہوگئی ہے۔ اس دوسرے جملے کے لفظوں کو آگے پیچھے کرنے سے جملہ صاف اور اس کی پے چیدگی دور ہو جاتی ہے۔ بیان کا اثر بڑھ جاتا ہے اور اس کی یہ صورت بنتی ہے:

> ''اس بزرگوار کی فیضِ کرامت سے اور رفیع الدرجات پروردگار کی قدرت سے، بادشاہ کی پشت سے اس معشوق کے شکم میں اسی شب نطفے نے قرار پکڑا''

البتہ کہیں کہیں داستان کہنے کے انداز سے یا بول چال کا لہجہ اختیار کرنے سے جملے میں لفظوں کی ترتیب بدل گئی ہے لیکن اس کا تعلق فارسی ترکیبِ نحوی کے اثر سے نہیں ہے بلکہ بول چال میں ہم، اگر غور کریں تو ایسا ہی کرتے ہیں اور یہ ہر زبان میں ہوتا ہے۔ مکالمے میں لہجے سے لفظوں کی ترتیب بدل جاتی ہے مثلاً یہ جملے دیکھیے:

> (الف) ''روز و شب فرح اور خوشنودی میں لگے کاٹنے''
> (ب) ہرکاروں نے جا کر خبر دی۔ توپ خانوں میں لگی سلامی دغنے''
> (ج) ''اور دور سے اس حور خصال، صاحب جمال کی محفل کا عالم لگی دیکھنے''
> (د) اور رضوان شاہ جو یاد آیا، بے اختیار لگی رونے''

''نگارخانۂ چین'' کی نثر بحیثیت مجموعی جدید اردو نثر کے رنگ و مزاج کے عین مطابق ہے۔ واحد لفظوں کی جمع بنانے

کے نئے پرانے سب طریقے یہاں نظر آتے ہیں لیکن یہ پرانے طریقے ایک آدھ جگہ ہی نظر آتے ہیں مثلاً جمع بنانے کا یہ پرانا طریقہ، جو دکنی اردو اور دہلوی و لکھنوی اردو نثر میں ملتا ہے، اس پوری داستان میں صرف دو تین جگہ آیا ہے:

(الف) ''سبھوں نے جا کر نذریں گذرانیاں اور مبارک باد دی''

(ب) ''رضوان شاہ کو تخت پر بٹھلایا اور نذریں گذرانیاں''

فارسی طریقے سے اردو لفظوں کو استعمال کرنے کی یہ صورت بھی یہاں موجود ہے مثلاً

''جنگل بہ جنگل، دشت بہ دشت کوہ بہ کوہ سیر کرتے......''

فارسی و عربی لفظوں کو اضافت یا واوِ عطف سے ملانے کے طریقے سے اردو ہندی لفظوں کو اضافت یا واوِ عطف سے ملانے کا طریقہ پوری انیسویں صدی میں میر امن سے لے کر سر سید تک تواتر سے ملتا ہے۔ ہمیں آج پھر اس طریقے کو اختیار کرنا چاہیے۔ میں نے اپنی تحریروں اور اس ''تاریخ'' میں شعوری طور پر اسے اختیار کیا ہے۔

اردو داستان نویسی میں اشک کا یہ 'داستانچہ' اپنے اسلوبِ بیان سادہ نگاری، فن اور قصے کی دلچسپی کی وجہ سے اردو ادب کی تاریخ میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ''انتخابِ سلطانیہ' اشک کی چوتھی کتاب ہے جو انھوں نے کالج کے لیے لکھی۔

(۴) **انتخابِ سلطانیہ:** ۔ یہ ''تاریخ'' کی کتاب ہے جسے اشک نے ''مارڈانٹ رکٹس'' (Mordaunt Ricketts) کی فرمائش پر ۱۲۱۹ھ/ ۱۸۰۵ء میں لکھا اور دیباچے میں صراحت کی کہ 'صاحب عالی قدر کی یہ فرمائش تھی کہ ابتدائے بنیاد دلی سے سنہ حال تک شاہ عالم کے، شہر مذکور میں کتنے بادشاہ ہوئے۔ اس احوال کو لکھو۔ سو حقیر نے یہ کتاب اسی طور پر لکھی اور نام اس کا ''انتخابِ سلطانیہ'' رکھا کیوں کہ تاریخ بھی اسی کی یہی پائی'' [۱۵] یہ تا حال غیر مطبوعہ ہے۔ عبیدہ بیگم نے بتایا ہے کہ اس کا ایک قلمی نسخہ خستہ حالت میں ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہے۔ اشک کو اس کتاب کی تصنیف پر ''نگارخانۂ چین' کے ساتھ ستر روپے انعام ملا تھا۔ کتاب کو اڑتالیس جعلوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اس کے دیباچے میں اشک نے اپنے حالات بھی درج کیے ہیں جو اُن کے حالاتِ زندگی کا سب سے اہم ماخذ ہے[۱۶] اشک کی پانچویں ''کتاب واقعاتِ اکبر' ہے جس کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

(۵) **''کتابِ واقعاتِ اکبر'**: ابوالفضل بن مبارک کی مشہور تالیف ''اکبر نامہ'' کا اردو ترجمہ ہے جسے خلیل خاں اشک نے، جیسا کہ تمہید میں لکھا ہے، ''سن ہجری بارہ سو چوبیس میں مطابق اٹھارہ سو نو عیسوی کے......زبانِ اردو میں موافق محاورے کے ترجمہ کیا اور نام اس کا ''کتاب واقعات اکبر'' (۱۲۲۴ھ) رکھا کیوں کہ تاریخ بھی اس کی یہی ہے لیکن دیباچے کو اس کے موقوف کر کے ابتدائے پیدائش سے جلال الدین محمد اکبر بادشاہ کی لکھا۔ از بس کہ قید ترجمے کی بھی بہت سی کی ہے لیکن محاورے کو ہاتھ سے نہیں دیا اور بیشتر اصطلاحیں اس کی رکھی ہیں'' [۱۷] یہ مفید کتاب بھی غیر مطبوعہ ہے۔ اس کا اسلوب بیان سادہ و سلیس ہے لیکن فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے جس کا اندازہ ذیل کی عبارت سے کیا جا سکتا ہے۔

''حضرت شہنشاہی خلوت میں زبانِ کرامت بیان اپنی سے......ارشاد کیا کہ خاطر جمع رکھ یہ نیر آسمانِ خلافت تیری ہی گود میں پرورش پاوے گا اور تیرے اندوہِ تیرہ شب کو نورِ شادمانی سے تجلّی دیوے گا لیکن خبردار یہ میرا راز کسی پر ظاہر نہ کرنا کیوں کہ بھید قدرتِ الٰہی کا ہے، بے وقت مشہور نہ کرنا...... جیجی کہتی تھی

کہ میں اس نوید جاں بخش سے متعجب ہوئی اور .... یک دل نہ بصد ہزار دل خوشی حاصل ہوئی اور دن بہ دن دروازے فرح ونشاط کے میرے روزگار پر کھل گئے۔ اس نعمتِ عظمیٰ کا شکر ادا کیا اور دل و جان سے اس کی خدمت میں مستعد ہوئی کہ دولتِ دو جہاں مجھے ملی۔ اس راز سربستہ کو پوشیدہ رکھتی تھی تا آں کہ وہ نونہال دولت سریر آرائے ملک کشور کشائی ہوا۔ ایک دن دلّی سے قصبہ پالم کی سرحد میں شکار کے واسطے تشریف فرما ہوا۔ وہاں راہ میں ایک سانپ نہایت بزرگ ومہیب پیدا ہوا کہ ہر ایک بہادر اس کو دیکھ کر گھبرا گیا۔ حضرت نے اس جگہ اعجازِ موسوی ظاہر کیا اور بے اندیشہ جو ہیں خاطر شریف میں آیا یدِ بیضا دکھلا کر اسی طرف متوجہ ہوئے اور بشارت غیبی سے دلیرانہ دم سانپ کی پکڑ کر مار ڈالا۔ یوسف محمد جان مرزا عزیز کوکلتاش کے بھائی نے یہ مقدمہ اپنی آنکھوں سے دیکھا اور قدرت خدا کی دیکھ کر نہایت تعجب کیا اور مجھ سے آ کر نقل کیا.....'' [۱۸]

اشک کی ایک اور کتاب ''منتخب الفوائد'' ہے۔

(۶) منتخب الفوائد: محمد منصور ابوالفرح خلیل کی فارسی تالیف ''اوصاف الملوک وطرقِ خردبیم'' کا اردو ترجمہ ہے۔ یہ کتاب سلطان التمش کی فرمائش پر لکھی گئی تھی۔ خلیل علی خاں اشک نے اپنے اردو ترجمے کی تمہید میں لکھا ہے کہ انھوں نے اس کتاب کو ''سن بارہ سو چھبیس (۱۲۲۶ھ) کے درمیان مطابق اٹھارہ سو دس عیسوی (۱۸۱۰ء) کے زبان اردو میں موافق محاورے کے، واسطے مدرسۂ عالیہ کے ترجمہ کیا'' اور یہ بھی بتایا کہ ''بعضے بعضے علم وکسب، جو مؤلف نے بیان کیے ہیں اس کے مطلب کو قلم بند کر کے ان میں سے جس جس فن میں ترجمہ (مترجم) کو بھی دخل تھا مطابق اپنے حوصلے کے تزائد کیا لیکن اتمام اس نسخے کا بارہ سو چھبیس ہجری میں ہوا۔ اس خاطر نام اس کا ''منتخب الفوائد'' رکھا کیوں کہ تاریخ اس کی یہی پائی'' [۱۹] یہ تاریخ دو شعروں پر مشتمل ہے اور دوسرے شعر سے تاریخ نکلتی ہے:

آداب کا پا بڑھا کے ہاتف بولا رکھ ''منتخب الفوائد'' اس کا تو نام

۱۲۲۴+۲=۱۲۲۶ھ

خلیل علی خاں اشک نے سن ہجری تو صحیح لکھا ہے لیکن سن عیسوی اس لیے غلط ہے کہ یکم محرم ۱۲۲۶ھ، ۲۶ رجنوری ۱۸۱۱ء کو پڑتا ہے۔ اس لیے سن عیسوی میں اس کا سال ۱۸۱۱ء ہونا چاہیے۔ ''منتخب الفوائد'' بھی اب تک شائع نہیں ہوئی۔ اس کا مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہے۔ اس کتاب میں بادشاہ کے علم وعمل کے لیے وہ باتیں بیان کی گئیں جو شاہی کے لیے مفیدِ مطلب ہوں۔ کتاب کو دلچسپ بنانے کے لیے حکایات کثرت سے شامل کی گئی ہیں جن میں اخلاق اور پند ونصائح کا پہلو نمایاں ہے۔

خلیل علی خاں اشک کے ان چھ تراجم وتالیفات سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ صاحب علم انسان تھے اور فورٹ ولیم کالج آ کر جب انھیں علمی وادبی کام کرنے کا موقع میسر آیا تو انھوں نے اپنی صلاحیتوں کا غیر معمولی طور پر اظہار کیا۔ نہ معلوم ہمارے معاشرے کے کتنے صاحبانِ صلاحیت موقع نہ ملنے سے ضائع ہو جاتے ہیں۔ اردو میں امیر حمزہ کی داستان سب سے پہلے اشک نے لکھی۔ یہ ان کی اولیت ہے اسی طرح انھوں نے ''رسالۂ کائنات جَو'' لکھ کر اردو میں پہلی سائنسی کتاب تصنیف کی۔ یہ بھی ان کی اولیت ہے۔ اشک نے ''رضوان شاہ وروح افزا'' لکھ کر داستان نویسی کا ایک ایسا نمونہ پیش کیا جس نے ''داستانِ امیر حمزہ'' کے ساتھ آنے والی نسل کو داستان نویسی کا راستہ دکھایا۔ ان کی یہ

کتابیں اردو نثر کے ارتقا میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ اشک اس دور کے ایک اہم ادیب، مترجم اور نثر نویس ہیں لیکن مولوی اکرام علی کا اسلوب نثر ان سے جدا ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] نگارخانۂ چین (گلزار چین)، خلیل علی خاں اشک، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۲۶، لندن ۱۹۶۶ء اور ''انتخاب سلطانیہ''، خلیل علی خاں اشک، بحوالہ گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۲۰۔۲۲۲ اور صفحہ ۱۷۷، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی، ۱۹۷۹ء۔

[۲] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، عبیدہ بیگم، ص ۱۶۴، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۳] ایضاً ص ۵۱۹

[۴] ایضاً ص ۴۵۵

[۵] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۶۸۴، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۶] محمد عتیق صدیقی نے Origins of Modern Hindustani Literature میں گل کرسٹ کا خط مورخہ ۱۹ راگست ۱۸۰۳ء درج کیا ہے اس میں اشک کی دو کتابوں یعنی ''داستان امیر حمزہ'' اور ''کائنات جو'' کو مطبوعہ کتابوں میں دکھایا ہے اور ''امیر حمزہ'' پر پانچ سو اور ''کائنات جو'' پر ساٹھ روپے انعام دینے کی سفارش کی ہے۔ دیکھیے محولہ بالا، ص ۱۳۵۔

[۷] قصہ امیر حمزہ، قلمی نسخہ، برٹش لائبریری لندن، ص ۴۔۵، بحوالہ رسالۂ کائنات جو، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۱۶، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین، لاہور۔

[۸] داستان امیر حمزہ، خلیل علی خاں اشک، ص ۱۵۔۱۶، ملک دین محمد اینڈ سنز، لاہور، سن ندارد۔

[۹] رسالۂ کائنات جو، خلیل علی خاں اشک، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۲۷۔۲۸، اورینٹل کالج میگزین لاہور

[۱۰] Origins of Modern Hindustani Literature، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۳۵، علی گڑھ ۱۹۶۳ء

[۱۱] رسالہ کائنات جو، محولہ بالا، ص ۴۳۔۴۴

[۱۲] تھومس روبک کی تالیف ''دی انالز اوف دی کالج اوف فورٹ ولیم'' سے معلوم ہوتا ہے کہ ٹی ایچ لویٹ کیم اگست ۱۸۰۱ء سے ۶ رفروری ۱۸۰۲ء تک فورٹ ولیم کالج کے طالب علم تھے۔

[۱۳] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۳۰۹، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۱۴] گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۲۲۲، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[۱۵] ایضاً ص ۲۲۲

[۱۶] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، محولہ بالا ص ۵۱۵۔۵۱۸

[۱۷] ''کتاب واقعات اکبر''، خلیل علی خاں اشک، ص ۲، (مخطوطہ) عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی۔ کراچی

[۱۸] کتاب واقعات اکبر (قلمی) محولہ بالا، ورق ۲۵۰۔۲۵۱.

[۱۹] بحوالہ فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۴۵۴۔۴۵۸، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

بارھواں باب

مولوی اکرام علی

حالات و مطالعہ: اخوان الصفا

مولوی اکرام علی نے، جو عربی کے جید عالم تھے، فورٹ ولیم کالج کے لیے ایک ہی کتاب تیار کی، جس کی وجہ سے وہ علمی دنیا میں آج تک یاد کیے جاتے ہیں۔ اکرام علی (وفات ۱۲۵۳ھ[۱] ؟/ ۱۸۳۷۔۱۸۳۸ء) ستیاپور (اودھ) میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد شیخ احسان علی اپنے وقت کے معروف حکیم تھے۔ نو سال کی عمر میں وہ گھر سے چلے گئے اور بے کسی کی اسی حالت میں انھوں نے ذوق وشوق سے سیتاپور، خیرآباد اور دہلی میں تعلیم حاصل کی اور اس کی تکمیل مدرسۂ عالیہ کلکتہ میں کی جہاں ان کے رشتے کے بھائی مولوی تراب علی مدرس تھے اور عربی زبان وادب کے جید عالم شمار ہوتے تھے۔ ''اخوان الصفا'' کے دیباچے کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ تعلیم کے بعد وہ کلکتہ سے واپس سیتاپور و دہلی چلے گئے تھے اور جب ابراہم لاکٹ کی طلبی پر ان کے استاد و بھائی مولوی تراب علی نے انھیں بلایا تو وہ کلکتہ آگئے اور یہاں ابراہم لاکٹ نے ''سرکار کمپنی بہادر میں نوکر رکھوا کر اپنے پاس متعین کر لیا اور بعد چند روز کے۔۔۔ کپتان جان ولیم ٹیلر صاحب نے فرمایا کہ رسالہ 'اخوان الصفا' کہ انسان و بہائم کے مناظرے میں ہے، تو اس کا زبانِ اردو میں ترجمہ کر'' [۲] یہ کام انھوں نے ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰ء میں مکمل کیا[۳] روبک نے لکھا ہے کہ ۱۸۱۱ء میں یہ طبع ہوگئی[۴]

اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ اکرام علی ''کمپنی بہادر'' کے ملازم کب ہوئے جس کے چند روز بعد ولیم ٹیلر نے ان سے ''اخوان الصفا'' کے ترجمے کی فرمائش کی۔ ولیم ٹیلر کا تقرر پروفیسر شعبۂ ہندوستانی کی حیثیت سے ۲۲ر فروری ۱۸۰۸ء کو ہوا جہاں وہ مئی ۱۸۲۳ء تک رہے[۵] یہ کام اکرام علی نے، جیسا کہ خود لکھا ہے، ۱۸۱۰ء میں مکمل کیا اور جیسا کہ روبک نے لکھا ہے کہ ۱۸۱۱ء میں یہ طبع ہوگئی۔ گویا اکرام علی کو ملازمت ۱۸۰۹ء میں کسی وقت میں ملی۔ خود ان کے مربی ابراہم لاکٹ، ڈاکٹر لیڈن کی جگہ پر، ۲۲ر فروری ۱۸۰۸ء کو کالج کونسل کے اسسٹنٹ سکریٹری مقرر ہوئے اور انھوں نے منظوری لے کر اکرام علی، کو جن سے وہ نجی طور پر عربی فارسی اور خاص طور پر عربی پڑھ رہے تھے، کالج لائبریری میں کسی معمولی منصب پر ملازم رکھ لیا اور پھر وہاں سے اپنے پاس بلا لیا۔ اکرام علی اسی طرح لائبریری سے وابستہ اور لاکٹ کے ساتھ کام کرتے رہے اور جب ابراہم لاکٹ، یورپ میں چھٹیاں گزار کر ۴ر اکتوبر ۱۸۱۶ء کو واپس آئے تو انھوں نے اسی مہینے میں، مولوی تراب علی کی مدتِ ملازمت پوری ہوتے ہی، اکرام علی کو ان کی جگہ ترقی دے کر مشرقی علوم کے کتب خانے کے دیسی کتب دار (Native Librarian) کے عہدے پر مقرر کر دیا۔ تھامس روبک نے بھی کالج ریکارڈ کے حوالے سے یہی لکھا ہے کہ اکتوبر ۱۸۱۶ء میں اکرام علی اس منصب پر فائز ہوئے[۶] ''صاحب

اور منشی'' سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے [۷] کالج ریکارڈ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ دیسی کتب دار کی حیثیت سے پہلے غلام حیدر ستمبر ۱۸۰۱ء کو مقرر ہوئے۔ ان کے بعد یکم اکتوبر ۱۸۱۱ء کو مولوی کریم الدین مقرر ہوئے۔ ان کے بعد حسین علی آئے، ان کے بعد مولوی تراب علی مقرر ہوئے اور جب ان کی مدت ملازمت ختم ہوئی تو اکتوبر ۱۸۱۶ء کو مولوی اکرام علی کا تقرر ہوا [۸] اس کے بعد کے مستند حالات نہیں ملتے۔ احراز نقوی نے قاضی محمد الیاس کے حوالے سے، جنھوں نے سب سے پہلے اکرام علی پر تحقیق کی تھی، بتایا ہے کہ وہ اپنے تبحر علمی کے باعث کلکتہ میں صدر الصدور کے منصب پر بھی فائز رہے۔ ۱۸۳۷ء/۱۲۵۲۔۱۲۵۳ھ میں انھوں نے سیتاپور میں ایک جامع مسجد تعمیر کرائی جہاں ان کے نام کا کتبہ آج بھی محفوظ ہے۔ اکرام علی ہی کے ایما پر اجمیر میں دارالافتا قائم ہوا اور بحیثیت مفتی اجمیر شریف ان کا انتخاب عمل میں آیا اور یہیں ۱۲۵۳ھ میں ان کا انتقال ہوا [۹]

اکرام علی کی اصل اہمیت اس کام سے ہے جو ''اخوان الصفا'' کے نام سے ۱۸۱۱ء میں کلکتہ سے شائع ہوا۔ یہ کتاب عربی زبان سے براہِ راست اردو زبان میں اخذ و ترجمہ کر کے، ان ہدایات کے مطابق لکھی گئی جو پروفیسر ولیم ٹیلر نے ان کو دی تھیں اور جن کا ذکر اکرام علی نے اپنے ''دیباچے'' [۱۰] میں کیا ہے۔ ولیم ٹیلر نے کہا تھا کہ

۱۔ رسالہ ''اخوان الصفا'' کہ انسان و بہائم کے مناظرے میں ہے، اس کا زبانِ اردو میں ترجمہ کیا جائے۔

۲۔ ترجمہ ایسا سلیس ہو کہ اس میں مغلق الفاظ بالکل نہ ہوں۔

۳۔ اس کتاب کی علمی اصطلاحات اور خطبے، جو تکلف سے خالی نہیں ہیں قلم زد کر کے صرف اس مناظرہ کا خلاصۂ مضمون اردو زبان میں پیش کر دیا جائے۔

ان تینوں باتوں کو سامنے رکھ کر اکرام علی نے ''فقط خلاصۂ مطلب'' کو محاورۂ اردو میں لکھ دیا۔ حسب ہدایت خطبوں کو نکال دیا اور اکثر علمی اصطلاحات کو، کہ مناظرہ سے ان کو علاقہ نہ تھا، ترک کر دیا لیکن پھر بھی بعض خطبوں اور اصطلاحاتِ اردو وغیرہ، جو اصل مطلب سے متعلق تھیں باقی رکھیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ یہ لفظی ترجمہ نہیں ہے بلکہ اکرام علی نے پوری آزادی سے ''حاصل مطلب'' کو اچھی، سادہ و سلیس نثر میں بیان کر دیا ہے۔ اس آزادی کی وجہ سے اس کتاب کی نثر طبع زاد تصنیف کی طرح ہو گئی ہے جس میں اکرام علی کی قوتِ بیان پوری طرح نمایاں ہے اور نثر جان دار، پر اثر اور سلیس ہے۔

عربی رسالے ''اخوان الصفا'' کے بارے میں اکرام علی نے لکھا ہے کہ ''فی الواقع اگر اس رسالے کی صنعت و رنگینی پر نگاہ کیجیے تو ہر خطبہ اس کا معدنِ فصاحت ہے اور ہر ہر فقرہ مخزنِ بلاغت ہے۔ ہر چند کہ عوام الناس ظاہر عبارت سے اس کی صرف مضمون مناظرے کا پاتے ہیں مگر صاحبِ دقیقہ شناس ادراکِ معنی سے حقائق و معارف الٰہی کا حظ اٹھاتے ہیں'' [۱۱] اکرام علی نے یہ بھی بتایا ہے کہ اس کے مصنفین ابو سلیمان، ابو الحسن، ابو احمد وغیرہ دس ہم خیال آدمی بصرہ میں رہتے تھے اور ہمیشہ علم دین کی تحقیق میں اپنے اوقات بسر کرتے تھے۔ چناں چہ انھوں نے عجیبہ و غریبہ علوم میں اکیاون (۵۱) رسالے تصنیف کیے جن میں سے ایک یہ رسالہ انسانوں اور حیوانوں کے مناظرہ میں ہے۔

مناظرہ میں بادشاہِ عادل کے سامنے انسان و بہائم دونوں عقلی و نقلی دلائل پیش کرتے ہیں۔ آخر میں بادشاہ عادل دونوں کے دلائل سن کر، قیل و قال کے بعد اور یہ دیکھ کر کہ انسانوں میں عاقل و دانش مند لوگوں کی ایک ایسی جماعت موجود ہے جو اوصافِ حمیدہ و صفاتِ پسندیدہ کے باعث بے مثال ہے، یہ فیصلہ سناتا ہے کہ

''سب حیوانات انسانوں کے تابع اور زیرِ حکم رہیں اور ان کی فرماں برداری سے تجاوز نہ کریں (یہ فیصلہ) حیوانوں نے بھی قبول کیا اور راضی ہو کر سب نے بہ حفظ و امان وہاں سے مراجعت کی'' [۱۲]

اس رسالے کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ کمالاتِ انسانی میں کوئی بھی مخلوق انسان کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ اس دنیا اور کائنات میں انسان کی بنیادی و مرکزی حیثیت ہے۔ وہی اشرف المخلوقات ہے۔ اس کے پاس وہ عقل و شعور ہے جس سے عجیب و غریب علوم حاصل ہوتے ہیں اور اسی لیے احترامِ انسان دوسری مخلوقات پر واجب ہے۔ اسی رسالے کے آخر میں مصنفوں نے لکھا ہے کہ ''اس مناظرہ سے فقط کمالاتِ انسانی بیان کرنا ہے...... جن وصفوں میں انسان حیوان پر غالب ہے، وہ علوم و معارف الٰہی ہیں کہ ان کو ہم نے اکیاون رسالوں میں بیان کیا ہے'' اور یہ بھی بتایا ہے کہ ''اس رسالے میں مقصود یہی تھا کہ حقائق و معارف حیوانات کی زبانی بیان کیجیے تا غافلوں کو اس کے دیکھنے سے کمالات حاصل کرنے کے واسطے، رغبت ہووے'' [۱۳]

اخوان الصفا کے رسائل کی تعداد کہیں ۵۱ اور کہیں ۵۲ بتائی گئی ہے۔ یہ رسائل دسویں صدی کے اواخر میں لکھے گئے۔ ان کے لکھنے والوں یا شاملِ جماعت لوگوں کی پوری تفصیل نہیں ملتی۔ ''ان کا مرکزی خیال روح کے آسمانی مبداء اور خدا کی طرف اس کے رجوع کا عقیدہ ہے۔ عالم نے خدا سے صدور کیا جیسے لفظ کا متکلم یا روشنی کا سورج سے ہوتا ہے۔ وحدتِ خداوندی سے منزل بہ منزل اول ایک وجودِ ثانی یعنی عقل نے صدور کیا۔ اس سے ایک تیسرے یعنی روح، پھر ایک چوتھے یعنی ابتدائی مادّے، ایک پانچویں یعنی عالم فطرت، ایک چھٹے یعنی اجسام یا مکانی مادّے، ایک ساتویں یعنی کروں کی دنیا، ایک آٹھویں یعنی عالم تحت القمری کے عناصر اور ایک نویں یعنی ہماری دنیا کے موالیدِ ثلاثہ، معدنیات اور حیوانات۔ اس کونی عمل میں پہلے تو جسم کا ظہور ہوتا ہے، جو اساس ہے تفرد شر اور نقص کی۔ انفرادی نفوس نفسِ عالم کا محض ایک جز ہیں۔ جسم مرجاتا ہے تو وہ پاک وصاف ہو کر لوٹ جاتے ہیں جیسے نفسِ عالم یوم آخرت میں خدا کی طرف لوٹ جائے گا۔ اخوان الصفا موت کو قیامتِ صغریٰ اور نفسِ عالم کے اپنے خالق کی طرف رجوع کو قیامتِ کبریٰ سے تعبیر کرتے تھے۔ ان کے نزدیک یہی وہ حکمت اور دانائی ہے جس پر تمام قوموں اور تمام مذاہب کا ہمیشہ اتفاق رہا۔ کوئی بھی فلسفہ ہو اس کا اور ہر مذہب کا مقصد ہی یہ ہے کہ جہاں تک ممکن ہو نفسِ انسانی کو خدا کے مشابہ بنایا جائے۔ اس مذہبی عقیدے کی روحانی تعبیر کے لیے قرانِ مجید کے مطالب بھی تمثیلی رنگ میں بیان کیے گئے ہیں اور یہی تمثیلی انداز کلیلہ دمنہ کے بارے میں اختیار کیا گیا ہے..... اخوان الصفا کے نزدیک خلا کا وجود محال ہے'' [۱۴]

اس عقیدہ و فکر کے تمثیلی اشارے ہمیں اخوان الصفا میں واضح طور پر محسوس ہوتے ہیں۔ تمثیلی انداز اس لیے اختیار کیا گیا ہے کہ بنیادی عقیدہ پر ہلکا سا شبنمی پردہ پڑا رہے تاکہ اس سے بیک وقت دو معنی ظاہر ہوں۔ ایک وہ جو ظاہر میں نظر آتے ہیں اور ایک وہ جس کے ادراکِ معنی سے ''علمائے دقیقہ شناس..... حقائق و معارفِ الٰہی کا حظ'' اٹھا سکیں [۱۵]

اکرام علی کی ''اخوان الصفا'' کو پڑھتے ہوئے ایک دلچسپ کہانی کا سا لطف آتا ہے۔ وہ دلائل عقلی و نقلی، جو انسان و بہائم ان مناظروں میں پیش کرتے ہیں ان میں چھپی ہوئی فکر و عقیدہ کی معنویت پر نظر نہیں جاتی اسی لیے ہم نے پہلے اہلِ اخوان الصفا کے فکر و عقیدہ کو بیان کر دیا ہے جن کی مدد سے دلائل میں چھپے ہوئے اشارے اور معنی میں

موجود کنائے واضح طور پر محسوس کیے اور دیکھے جا سکیں۔ بظاہر یہ انسان و بہائم کے درمیان مناظرہ ہے جسے دلچسپ پیرائے اور مربوط ہیئت میں پیش کیا گیا ہے لیکن اس مناظرہ کا بنیادی مقصد اپنے عقیدے اور خیالات کا اظہار ہے جسے اس دور کی مذہبی و فکری بحثوں کو سامنے رکھ کر سمجھا جا سکتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے ''اخوان الصفا'' کا مطالعہ ہمیں فکر و فلسفہ کی ایک دلچسپ دنیا میں لے جاتا ہے۔ اس کے ظاہرہ معنی عظمتِ آدم اور احترام انسان سے تعلق رکھتے ہیں۔ احراز نقوی نے لکھا ہے کہ اصل ''مصنف نے اخوان الصفا کے داخلی پلاٹ کو ایک فطری ضابطے سے بنایا ہے اور پلاٹ کی خارجی ساخت، اپنے داخلی نظام سے یوں مربوط کی ہے کہ ہر حکایت مصنف کے نظام فکر کی جز بندی کرتی چلی جاتی ہے'' [۱۶] اس میں ایک تسلسل ہے، ایک گہرا ربط ہے اور ساتھ ہی ایسی دلچسپی بھی جو قصے میں ہوتی ہے۔

''اخوان الصفا'' کا یہ اردو روپ فورٹ ولیم کالج کلکتہ اور ہیلی بری کالج لندن کے نصاب میں برسوں شامل رہا۔ اسلوبِ بیان کے اعتبار سے بھی یہ اردو روپ غیر معمولی اہمیت اس لیے رکھتا ہے کہ میر امن کی ''باغ و بہار'' سے قصے، داستان اور فکشن کا اسلوب سامنے آتا ہے اور ''اخوان الصفا'' سے دقیق فکری و مابعد الطبیعیاتی مسائل کو بیان کرنے کا معیاری اسلوب اُبھرتا ہے۔ دونوں عام بول چال کی سادہ و سلیس زبان اختیار کرتے ہیں لیکن دونوں کے رنگ جدا جدا ہیں اور اسلوب بیان کی دو ضرورتوں کو پورا کرتے ہیں۔ اسی لیے اردو نثر کے ارتقا میں ''اخوان الصفا'' خاص اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ اگر اکرام علی مفہوم کو لے کر آزادی سے اسے سادہ و سلیس زبان میں بیان نہ کرتے تو صرف ''ترجمے'' سے یہ اسلوب ہاتھ نہ آتا۔ یہ اسلوب بیان جان دار، مضبوط، مربوط اور رواں دواں اسلوب ہے اور تقریباً دو سو سال گزر جانے کے باوجود آج بھی تازہ و پر تاثیر ہے۔ معنی و مفہوم از کار رفتہ ہو کر بدلتے رہتے ہیں لیکن منفرد اسلوب وہ دائمی خصوصیت ہے جو کسی تصنیف کو عمر دراز عطا کرتی ہے۔ نثر میں باقی رہنے والی چیز اسلوب بیان ہے۔ اکرام علی نے اسلوب بیان کی جامعیت، بیان کی قوت اور جملوں کے داخلی و خارجی ربط کو پوری طرح برقرار رکھا ہے۔ اخوان الصفا کو پڑھتے ہوئے ایک ایسی توانائی کا احساس ہوتا ہے جو اس کی نثر میں تازہ روح پھونک رہی ہے۔ اس نثر میں ایک آہنگ ہے۔ اس آہنگ میں ہلکا سا راگ بھی سنائی دیتا ہے جو نثر کے لہجے کے تاروں اور جملوں کے آہنگ سے فطری طور پر پیدا ہوا ہے۔ اس آہنگ اور نثر کی دوسری خصوصیات کو دیکھنے کے لیے یہ چند سطور، ذرا سی بلند آواز میں پڑھیے۔ آپ کو یہ راگ سنائی دینے لگے گا:

> ''اللہ تعالیٰ نے انسان کو حدِ اعتدال پر پیدا کیا۔ نہ بہت لمبا بنایا، نہ بہت چھوٹا...... حیوانوں نے عرض کی کہ ہمارا بھی یہی حال ہے۔ اللہ تعالیٰ نے ہم کو بھی ساتھ اعتدال کے، جیسا مناسب تھا، ہر ایک عضو بخشا۔ اس فضیلت میں ہم اور وہ برابر ہیں۔ انسان نے جواب دیا کہ تمھارے لیے مناسبت اعضا کی کہاں ہے؟ صورتیں نپٹ مکروہ، قد بے موقع، ہاتھ پاؤں بھدے، کیوں کہ تم میں سے ایک اونٹ ہے۔ ڈیل بڑا، گردن لمبی، دم چھوٹی۔ اور ہاتھی ہے جس کا ڈیل ڈول بہت بڑا اور بھاری دو دانت لمبے، منھ سے باہر نکلے ہوئے۔ کان چوڑے چکلے، آنکھیں چھوٹی۔ بیل اور بھینسے کی دم بڑی۔ سینگ موٹے، اوپر کے دانت نہیں۔ دنبے کے سینگ بھاری، چوتڑ ندارد۔ خرگوش کا قد چھوٹا، کان بڑے۔ اسی طرح بہت سے درند اور پرند اور چرند ہیں کہ قد و قامت ان کا بے موقع، ایک عضو کو دوسرے سے مناسبت نہیں۔ اس بات کو سنتے ہی ایک حیوان کہنے لگا ''افسوس کہ صنعتِ الٰہی کو تو نے کچھ نہ سمجھا۔ ہم مخلوق ہیں۔ خوبی اور درستی ہمارے اعضا

کی اسی سے ہے۔۔۔۔۔۔ یہ نہیں جانتا کہ اللہ تعالیٰ نے ہر ایک شے کو اپنی حکمت سے واسطے ایک فائدے کے پیدا کیا ہے۔۔۔۔۔۔'' [۱۷]

اس عبارت میں جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں وہ سب عام بول چال کی زبان کا حصہ ہیں جنھیں عالم و جاہل، خواندہ و ناخواندہ سب سمجھتے ہیں۔ اس کو پڑھتے ہوئے آپ کو محسوس ہوگا کہ ایک جملہ دوسرے جملے سے جڑا ہوا ہے اور ہر جملہ بات کو آگے بڑھا رہا ہے۔ ایک ہی بات کو بار بار دہرایا نہیں جا رہا ہے۔ استعمال میں آنے والے الفاظ، موقع و محل کے عین مطابق، پوری طرح موزوں ہیں۔ یہاں لفظوں کو بدل کر دوسرا لفظ رکھنے یا الفاظ کم کرنے کی ضرورت بھی محسوس نہیں ہوتی۔ جب ایک جملہ دوسرے سے ملتا ہے تو دھیما سا آہنگ نثر میں پیدا ہو جاتا ہے جو نثر کے جمالیاتی پہلو کو نکھارتا ہے۔ اس سے قوتِ بیان میں وہ توانائی آتی ہے جس سے عبارت کی روانی و سلاست بڑھ جاتی ہے۔ یہ روانی بہت تیز نہیں ہے بلکہ اس میں ٹھہراؤ ہے، سنبھلا پن ہے، دلیل کی وہ قوت جو بیان کے اندر چھپی ہوئی ہے اسلوب بیان میں جان ڈال رہی ہے۔ یہ اسلوب بیان اخوان الصفا کی منفرد خصوصیت ہے جو اردو نثر کو کہیں سے کہیں پہنچا دیتی ہے۔

اس نثر میں آپ یہ بھی دیکھیں گے کہ اردو جملہ فارسی و عربی ترکیب نحوی سے ہٹ کر اپنی ترکیب نحوی کے راستے پر چل کر آزاد ہو گیا ہے۔ یہی آزادی ہمیں میر امن، (باغ و بہار)، حیدر بخش حیدری (آرایشِ محفل)، حفیظ الدین احمد (خرد افروز)، خلیل علی خاں اشک (داستان امیر حمزہ اور رضوان شاہ و روح افزا) کی نثر میں ملتی ہے۔ ''اخوان الصفا'' کی نثر میں بول چال کی زبان تو ضرور استعمال ہوئی ہے لیکن اس کا لہجہ میر امن کی طرح بول چال کا لہجہ نہیں بلکہ اپنے موضوع کے لحاظ سے ''بیانیہ'' ہے۔ اکرام علی نے، جیسا کہ پروفیسر ٹیلر کی خواہش تھی، مغلق الفاظ سے اپنی عبارت کو بچایا ہے اور ان کی جگہ اردو کے اپنے الفاظ استعمال کیے ہیں اور ساتھ ہی بول چال کی زبان میں استعمال ہونے والے ہندوی و پراکرتی الفاظ بھی سلیقے سے استعمال کیے ہیں مثلاً

(۱) ''وحشیوں نے جب یہاں بھی سیتا نہ دیکھا، راہ صحرا کی لی''

(۲) ''جس دن اللہ تعالیٰ نے آدم کو پیدا کیا، سبھ گھڑی، نیک ساعت تھی''

(۳) ''غرض کہ انواع و اقسام کے جانور گوشت کھانے والے اور چنگل ہارے خدمت میں حاضر ہوئے''

(۴) ''مکڑی تننے بننے میں۔۔۔۔۔۔ جلاہوں سے زیادہ ہوشیار ہے''

یہ اس قسم کے الفاظ ہیں جو 'باغ و بہار'، سنگھاسن بتیسی، بیتال پچیسی، میں بھی ملتے ہیں۔ 'ہارے' (والے) کا استعمال بھی اس دور کی زبان اور نثر میں عام تھا جن کی مثالیں ہم میر امن و افسوس وغیرہ کی نثر کے مطالعے میں دے آئے ہیں۔ ''اخوان الصفا'' میں جو زبان استعمال میں آئی ہے وہ متوازن و مربوط بیانیہ اردو نثر کا ایک وقیع نمونہ ہے۔

اسی طرح بعض الفاظ، جو آج متروک ہو گئے ہیں لیکن اس زمانے میں سکۂ رائج الوقت تھے مثلاً ''وے''، ''یے'' کروادی ''دیویں'' وغیرہ بھی ملتے ہیں۔ اسی طرح اکرام علی نے اردو طریقے سے ''نالش'' سے ''نالشی'' یعنی نالش کرنے والا، بنایا ہے۔ ایک آدھ جگہ تذکیر و تانیث میں بھی فرق ہے مثلاً ''مقدر نہیں ٹلتی'' میں مقدر کو مونث استعمال کیا ہے۔

فورٹ ولیم کالج کی اردو نثر کا مطالعہ یہاں بھی ختم کیا جا سکتا ہے لیکن دو اور نثر نگاروں کی نثر اور کاموں کا مطالعہ اور کرتے چلیں تاکہ یہ پہلو بھی سمٹ کر سامنے آ سکے۔ یہ دو نثر نگار بینی نرائن جہاں اور مرزا علی لطف ہیں۔

حواشی:

[۱] نادم سیتاپوری نے اپنی تصنیف ''فورٹ ولیم کالج اور اکرام علی'' (ص ۱۸۶، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ ۱۹۵۹ء) میں سالِ وفات ۱۲۵۲ھ دیا ہے۔ ''اخوان الصفا'' از اکرام علی، مرتبہ احراز نقوی (ص ۲۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء) میں ڈاکٹر احراز نقوی نے قاضی محمد الیاس کے حوالے سے سالِ وفات ۱۲۵۳ھ دیا ہے۔ ڈاکٹر نقوی نے اکرام علی کی بنوائی ہوئی مسجد کا سال تعمیر ۱۸۳۷ء دیا ہے اسی لیے میں نے ۱۲۵۲ھ/ ۳۶-۱۸۳۷ء کے بجائے ۱۲۵۳ھ/ ۱۸۳۷-۱۸۳۸ء کو ترجیح دی ہے۔ ویسے یہ سالِ وفات بھی شبہ سے بالا نہیں ہے (جمیل جالبی)

[۲] اخوان الصفا، تمہید اکرام علی، ص ۶۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۳] ایضاً، ص ۶۳

[۴] The Annals of the college of Fort william, Thomas Roebuck, P 51, Appendix Calcutta, 1819.

[۵] ایضاً، ص ۵۴

[۶] The Annal of the college of Fort William (ضمیمہ)، ص ۵۱، محولہ بالا

[۷] Sahibs and Munshis, Sisir Kumar Das, P19, Calcutta 1978.

[۸] ایضاً، ص ۹۱-۹۲

[۹] اخوان الصفا، اکرام علی، مرتبہ احراز نقوی (مقدمہ)، ص ۱۲-۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۱۰] ایضاً، ص ۳-۶۲

[۱۱] ایضاً، ص ۶۳

[۱۲] ایضاً، ص ۲۲۴

[۱۳] ایضاً، ص ۶۳

[۱۴] اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد دوم، ص ۱۹۹-۲۰۰، لاہور ۱۹۶۶ء

[۱۵] اخوان الصفا، اکرام علی، محولہ بالا، ص ۶۳

[۱۶] ایضاً، ص ۳۳

[۱۷] ایضاً، ص ۷۸

تیرھواں باب

بینی نراین جہاں

حالات ومطالعہ: چار گلشن، دیوان جہاں، نو بہار وغیرہ

بینی نارائن جہاں، جن کا کا نام فورٹ ولیم کالج کے تعلق سے بار بار سامنے آتا ہے، کالج کے باقاعدہ ملازم نہیں تھے لیکن دو بار ان کا کام، اربابِ کالج کی نظر میں، انعام کا مستحق ٹھہرا۔ پہلی بار ''چار گلشن'' نامی تصنیف پر، جو ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰۔۱۸۱۱ء میں لکھی گئی تھی، بارھویں ''پبلک مباحثہ'' کے موقع پر ۲۰ر ستمبر ۱۸۱۳ء کو انعام کے لیے منظور ہوئی[۱] اور دوسری بار ''دیوانِ جہاں'' تیرھویں ''پبلک مباحثہ'' کے موقع پر ۲۰ر جون ۱۸۱۴ء کو انعام کے لیے منتخب ہوا[۲]

بینی نارائن ان کا نام تھا لیکن جہاں کا لاحقہ بھی ان کے نام کا جزو بن گیا ہے۔ یہ ان کا تخلص تو نہیں تھا شاید شاہ جہاں آباد کی نسبت سے انھوں نے ''جہاں'' کا لفظ اپنے نام کے ساتھ شامل کر لیا تھا۔ حسب ضرورت وہ شعر بھی کہتے تھے، جیسا کہ ''دیوانِ جہاں'' کے منظوم ''سببِ تالیف'' سے ظاہر ہوتا ہے لیکن یہاں بھی انھوں نے لفظ 'جہاں' کو بطور تخلص استعمال نہیں کیا بلکہ اپنا پورا نام ''بینی نراین'' ہی شعر میں باندھا ہے:

دعا پر ختم کر بینی نرائن ۔۔۔ کہ مستحسن سخن ور کو ہے یہ فن

بینی نرائن کا سالِ پیدائش و وفات معلوم نہیں ہے لیکن جیسا کہ ''تنبیہ الغافلین'' سے معلوم ہوتا ہے وہ نومبر ۱۸۳۸ء مطابق رمضان ۱۲۵۴ھ تک ضرور بقیدِ حیات تھے[۳] بینی نرائن شاہ جہاں آباد کے رہنے والے تھے اور پانچ پشت پہلے ان کے اجداد، فرخ سیر کے زمانے میں، لاہور سے دلّی میں آباد ہو گئے تھے اور اعلیٰ منصبوں پر فائز تھے۔ بینی نرائن نے اپنے بڑے بھائی رائے کھیم نارائن رند کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''رند تخلص، نام رائے کھیم نارائن 'مہاراجا چھمی نارائن کے پوتے، عمدہ روزگار رہے۔ دلّی کے رہنے والے اور اب ہوگلی تشریف رکھتے ہیں اور یہ خاکسار بھی چھوٹا بھائی انھیں کا ہے''[۴] اپنے خاندان کے حالات کھیم کرن رند نے اپنی غیر مطبوعہ داستان ''قصہ جان دول'' (۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۸ء) کی ''تمہید'' میں لکھے ہیں جس کا قلمی نسخہ کیمبرج یونیورسٹی لائبریری میں محفوظ ہے[۵] دہلی کے بگڑے حالات کے باعث رند لکھنؤ آ گئے اور سولہ برس نواب آصف الدولہ کے ملازم رہے[۶] آصف الدولہ کی وفات کے بعد جب تختِ سلطنت وزیر علی خاں سے ہوتا نواب سعادت علی خان تک پہنچا اور گورنر جنرل لارڈ ولزلی لکھنؤ آئے تو نواب سعادت علی خان نے کھیم نارائن رند کو وکالت وسفارت کے عہدے پر فائز کر کے ۱۲۱۵ھ/ ۱۸۰۰۔۱۸۰۱ء کلکتہ روانہ کر دیا۔ بینی نرائن جہاں بھی ان کے ساتھ تھے۔ رند چار سال تک اس منصب پر فائز رہے لیکن ''گزراوقات مشکل دیکھ کے نوکری سے استعفا دیا وباشندگیِ شہر کلکتہ کو اختیار کیا''[۷] بینی نرائن جہاں یہاں کلکتہ میں ۱۲۲۵ھ تک بے روزگار رہے۔ ''چار گلشن'' کی

''تمہید'' میں بینی نرائن جہاں نے لکھا ہے کہ کلکتہ آ کر دس برس کا عرصہ ہوا ہوگا کہ حالتِ بے روزگاری میں گرفتار ہے''[۸]

اس خاندان میں تعلیم کا رواج تھا۔ بڑے بھائی کھیم نارائن رند کی طرح بینی نرائن جہاں کی تعلیم و تربیت بھی اسی ماحول میں ہوئی۔ فارسی و اردو اس خاندان کی اہم زبانیں تھیں اور دونوں بھائی فارسی و اردو زبانوں میں رچے ہوئے تھے اور دونوں کو شاعری اور تصنیف و تالیف کا شوق فطری تھا۔ ۱۲۲۵ھ مطابق ۱۸۱۰ء۔۱۸۱۱ء میں بینی نرائن نے ایک دن منشی امام بخش کے روبرو ایک قصہ سنایا جو انھیں مدت سے یاد تھا۔ منشی امام بخش کہانی سن کر بہت محظوظ ہوئے اور اصرار کیا کہ ''اس قصہ لطیف اور کہانی نادر کو قلم زبان سے زبانِ قلم میں لائیے اور زبانِ ہندی (اردو) میں اوپر صفحۂ کاغذ کے لکھیے اور..... کپتان ٹیلر صاحب (صدر، شعبۂ ہندوستانی) کے گذرانیے''[۹] منشی امام بخش کی فرمائش پر بینی نرائن جہاں نے یہ قصہ ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰۔۱۸۱۱ء میں قلم بند کیا اور ٹیلر صاحب کی خدمت میں پیش کر دیا جس پر انھیں نہ صرف انعام ملا بلکہ یہ کتاب مبتدیوں کے لیے بھی منظور کر لی گئی[۱۰]

''چار گلشن'' بینی نرائن کی پہلی تصنیف تھی۔ ''دیوانِ جہاں'' کے ''سبب تالیف'' میں جہاں نے یہ شعر لکھا ہے:

کیا تھا چار گلشن پہلے تحریر صلہ سے اس کے پائی میں نے توقیر

انعام ملنے پر نہ صرف ان کی حوصلہ افزائی ہوئی بلکہ تصنیف و تالیف کا یہ راستہ، جس سے ''حالتِ بے کاری'' بھی دور ہو سکے، انھیں کھلا نظر آیا۔ اسی عرصے میں منشی حیدر بخش حیدری سے ان کی ملاقات ہوئی جنھوں نے بینی نرائن جہاں کی حالت پر افسوس کھا کر تھامس روبک سے ان کی ملاقات کرائی۔ ملاقات پر روبک نے ان کی مدد کی اور ان سے شعرا کا کلام جمع کرنے کی فرمائش کی:

تو کر شعر و غزل کتنے فراہم کریں اس کے صلہ کا فکر تاہم

بینی نرائن نے روبک کی ہدایت کے مطابق تلاش و کوشش کر کے نہ صرف ہم عصر بلکہ نامور شعرا کا کلام بھی ترتیب و آئین کے ساتھ جمع و مرتب کر کے ''دیوانِ جہاں'' اس کا نام رکھا اور روبک کو پیش کر دیا جس پر ۲۰؍ جون ۱۸۱۴ء کو انھیں انعام دیا گیا۔

''چار گلشن'' کے بعد اور ''دیوانِ جہاں'' سے پہلے بینی نرائن جہاں نے ۱۲۲۵۔۱۲۲۷ھ/ ۱۸۱۰ء۔۱۸۱۲ء کے درمیان ''بہارِ عشق'' اور ''گلزارِ حسن'' کے نام سے دو قصے اور لکھے۔ ان دونوں قصوں کے بارے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ یہ ''کالج'' کے لیے نہیں بلکہ ''شہر'' کے لیے لکھے گئے۔ ''بہارِ عشق'' (قصہ دل آرام) کے دیباچے میں بینی نرائن نے لکھا ہے کہ چار گلشن کے بعد ''تصنیف کر کے شہر میں رواج دیا اور نام اس کا ''بہارِ عشق'' رکھا۔'' ''گلزارِ حسن'' (یوسف زلیخا) میں یہی بات اس طرح لکھی کہ ''اور نام اس کا ''گلزارِ حسن'' رکھ کر شہر میں رواج دیا''۔ ان جملوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ فورٹ ولیم کالج کی سرپرستی میں جو سادہ و سلیس جدید اردو نثر فروغ پا رہی تھی وہ رفتہ رفتہ ''شہر'' میں بھی مقبول و مروّج ہو رہی تھی۔ ''چار گلشن'' پر سرکار کی طرف سے انعام ملنے پر بحیثیت ادیب و مصنف ان کی شہرت پھیل گئی تھی اور یہ دونوں کتابیں انھوں نے اسی زبان و اسلوب میں لکھ کر شہر کے ناشروں کو شاعت کے لیے دی تھیں۔

ڈاکٹر حنیف نقوی نے اپنے مقالے میں لکھا ہے کہ ''نوبہار'' (قصہ گل و صنوبر۔ ۱۲۴۰ھ/ ۱۸۲۴ء) سے

دیباچے میں بینی نرائن جہاں نے اپنی تصانیف وتراجم کی ترتیب تالیف کا ذکر کرتے ہوئے بتایا ہے کہ پہلے ''چار گلشن'' (۱۲۲۵ھ)، پھر ''بہارِ عشق'' (۱۲۲۵۔۱۲۲۷ھ) پھر ''گلزارِ حسن'' (۱۲۲۵۔۱۲۲۷ھ) اس کے بعد ''دیوانِ جہاں'' (۱۸۱۲ء) پھر ''تفریحِ طبع'' (۱۲۳۳ھ/۱۸۱۷ء) پھر ''نوبہار (۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴ء)۔ ''نوبہار'' میں ''باغِ عشق'' کا ذکر نہیں ہے جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ ''نوبہار'' کے بعد لکھی گئی۔ اس کا سالِ تالیف بھی ۱۲۴۰ھ ۱۸۲۴ء ہے۔ اس کے بعد انھوں نے ''تنبیہہ الغافلین'' کا ۱۲۵۴ھ/۱۸۳۸ء میں فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا[11] اس طرح بینی نرائن جہاں نے کل پانچ قصے لکھے، ایک تذکرہ مرتب کیا، ایک لطائف وظرائف کا مجموعہ ترتیب دیا اور ایک فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا جن کا تعارف ذیل میں ترتیب وار لکھا جاتا ہے:

(۱) چار گلشن: بینی نرائن کی پہلی تصنیف ہے جسے انھوں نے فورٹ ولیم کالج کے مطلوبہ اسلوب بیان میں ۱۲۲۵ھ/۱۸۱۰۔۱۸۱۱ء میں لکھ کر پروفیسر ٹیلر صدر شعبۂ ہندوستانی کو پیش کی اور جسے عبادت بریلوی نے برٹش لائبریری سے دریافت اور مرتب کر کے، اپنے مقدمہ کے ساتھ، ۱۹٦۷ء میں اورینٹل کالج لاہور سے شائع کیا۔ اس کے بارے میں چند بنیادی باتیں ہم پہلے لکھ آئے ہیں۔ یہ ایک قابلِ ذکر تصنیف ہے جسے جہاں نے منشی امام بخش کی فرمائش پر تصنیف کیا تھا اور جس کے بارے میں خود مصنف کا یہ خیال تھا:

رکھا چار گلشن جو میں اس کا نام　　　رہے گی خزاں دور اس سے مدام

یہ ایک دلچسپ قصہ ہے جسے بینی نرائن جہاں نے لطف کے ساتھ سادہ وسلیس زبان میں بیان کیا ہے۔ اس میں حسبِ روایت ایک بادشاہ کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ بادشاہ کا نام کیوان شاہ ہے جو ایک فقیر سے تین کام کی باتیں خرید کر اپنی بیٹی اور وزیرزادی کو بدکاری کے سبب قتل کر دیتا ہے اس لیے بعض اہلِ قلم نے اسے ''قصہ شاہ ودرویش'' بھی لکھا ہے۔ اس کے بعد واقعات کے تسلسل میں یہ صورت سامنے آتی ہے کہ کیوان شاہ، راجا بیدار بخت کی چار بیٹیوں دلآ رام، دل ربا، زیب النساء اور فرخندہ سے ایک ساتھ شادی کر لیتا ہے۔ پہلی تین بیویاں ان سوالات کا جواب دے کر جنھیں معلوم کرنے کے لیے ان سب سے شادی کی تھی، بادشاہ سے ہم کنار ہو جاتی ہیں لیکن چوتھی بیوی فرخندہ اس کے سوال کا جواب دینے کے بجائے اپنی شرط پیش کرتی ہے۔ اس کے ساتھ کہانی میں دلچسپی گہری ہو جاتی ہے اور فرخندہ کی جرآت وعقل مندی سے اس میں جان پڑ جاتی ہے۔ یہ کہانی اتنی دلچسپ ہے کہ جب شروع کی جائے تو ختم کیے بغیر چھوڑنے کو دل نہیں چاہتا۔ یہ ایک چھوٹی سی داستان ہے جسے تھوڑے سے وقت میں سنایا پڑھا جا سکتا ہے۔ جیسے انگریزی ادب میں ناولٹ اور مختصر افسانہ، ناول کی کوکھ سے پیدا ہوئے اسی طرح اردو ادب میں طویل داستانوں کی کوکھ سے مختصر داستان وجود میں آتی ہے جسے ''داستانچہ'' کہنا چاہیے۔ اب تک قصہ کہنے کی روایت پر مغربی اثرات نہیں پڑے تھے۔ فورٹ ولیم کالج میں صرف روایتی اسلوب بیان متاثر ہو کر سادگی وسلاست کی طرف آیا تھا جس کی مثال میں خلیل علی خاں کی ''داستانِ امیر حمزہ'' یا حفیظ الدین احمد کی ''خرد افروز'' اور حیدری کی ''آرایشِ محفل'' کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ باقی قصہ یا داستان کا رنگ ومزاج اور ہیئتی ڈھانچا وہی پرانا تھا جو ہمیں فارسی داستانوں یا جیسے شاہ عالم ثانی کی ''عجائب القصص'' میں ملتا ہے۔

''چار گلشن'' کی یہ کہانی بینی نرائن نے کسی سے سنی تھی اور فورٹ ولیم کالج کے مطلوبہ اسلوب میں اپنے طور پر اسے لکھا تھا اس لیے یہ کہانی تصنیف کے ذیل میں آتی ہے۔ بینی نرائن جہاں نے اسے کہانی کہنے کے انداز میں لکھا ہے

اور اسی لیے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ کہانی بول چال کے لہجے میں سنائی جارہی ہے۔ کہانی کو جس طرح اٹھایا گیا ہے اور پھر آہستہ آہستہ واقعاتی گتھیوں کو سلجھایا گیا ہے اس میں وہ سلیقہ ہے کہ پڑھنے والا پوری طرح، دلچسپی کے ساتھ کہانی کی گرفت میں رہتا ہے۔ کہانی کے خاتمے میں بینی نرائن نے جلدی کی ہے اگر وہ چند صفحات اس بیان میں اور شامل کر دیتے تو وہ گرفت جو پوری کہانی میں محسوس ہوتی ہے، خاتمہ میں بھی برقرار رہتی۔ یہ تصنیف جب بینی نرائن نے ٹیلر کو پیش کی تو انھوں نے اسے نہ صرف پسند کیا بلکہ اردو زبان سیکھنے والے مبتدیوں کی تعلیم کے لیے اسے منظور کر کے انعام سے بھی نوازا۔

اس تصنیف میں سارا زور کہانی پر ہے اسی لیے قدرتی مناظر، رسوم ورواج اور زندگی کے دوسرے تہذیبی پہلو، میرامن کی ''باغ و بہار'' یا خلیل علی خاں اشک کی ''رضوان شاہ اور روح افزا'' کی طرح، بیان میں نہیں آتے۔ صرف ایک جگہ باغ کا نقشہ اتارا گیا ہے جو مطبوعہ کتاب کے تین صفحات (۷۱-۷۴) پر پھیلا ہوا ہے لیکن بے نمک اور پھیکا سیٹھا ہے۔ ایک اور جگہ پر دیو پیکر حبشی کا ذکر آتا ہے؛ ''چار گلشن'' میں یہ بیان جان دار ہے۔ بینی نرائن نے اس میں شاعرانہ مبالغے اور روایتی تلمیحات کے سہارے نثر میں زور و تاثیر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نثر میں محسوس ہوتا ہے کہ اردو جملے کی ساخت فارسی جملے کی ساخت سے آزاد ہو کر اب کھلی فضا میں سانس لے رہی ہے۔ لہجہ اور انداز بیان بات چیت کا ہے۔ اس میں بیان کی وہ قوت اور اظہار کی وہ توانائی ہے کہ بات دل میں اتر جاتی ہے مثلاً یہ عبارت پڑھیے

> ''داروغۂ عمارت نے تین روز کے عرصے میں گنبد تیار کیا اور بادشاہ کو خبر دی۔ بادشاہ نے فرخندہ کو ایک بجرے پر سوار کیا اور آپ بھی اس کے ساتھ سوار ہو کے نزدیک اس گنبد کے گیا اور فرخندہ کو اس گنبد میں اتار دیا اور توڑا ہزار روپے کا روبرو اس کے رکھ دیا کہ 'واسطے ملک گیری کے جاتا ہوں۔ ایک برس کے عرصے میں پھر اس شہر میں آؤں گا۔ لیکن تجھ کو لازم ہے کہ پانچ سو روپے اس توڑے کی خرچ کیجیو اور پانچ سو روپے باقی رکھیو لیکن مہر اس توڑے کی بجا رہے اور دوسری بات یہ ہے کہ اسی گنبد کے بیچ ایک بیٹا حلال کا پیدا کر رکھیو'۔ فرخندہ آداب بجالائی اور عرض کی کہ بہت بہتر۔ آپ تشریف لے جائیے''

بینی نرائن کی نثر میں جملے مربوط ہیں جن میں بے ضرورت الفاظ یا مترادفات استعمال نہیں ہوئے ہیں۔ ضرورت کے مطابق فطری انداز میں، جملے چھوٹے بڑے ہوتے رہتے ہیں۔ یہاں اردو جملے کی ساخت، فارسی و عربی ترکیب نحوی کے اثر سے آزاد ہو جاتی ہے اور اسی لیے اردو کا لہجہ غالب آجانے کی وجہ سے بیان میں زور اور لہجے پر بول چال کا اثر نمایاں ہے۔ پھر کہانی کے بیان میں وہی زبان استعمال ہو رہی ہے جو اس دور میں عام بول چال کی زبان میں استعمال ہو رہی تھی۔ اردو نثر کے اعتبار سے یہ ''داستانچہ'' خاص اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی نثر میں متروک الفاظ، میرامن کے مقابلے میں بھی، کم ہیں لیکن وہ الفاظ جو انیسویں صدی کے ابتدائی زمانے میں بول چال کی زبان میں استعمال ہوتے تھے، یہاں بھی اسی طرح موجود ہیں۔ یہ سب الفاظ وہ ہیں جو اس وقت ٹکسالی تھے، آج ٹکسال باہر ہو گئے ہیں لیکن جدید نثر نگاروں کو الفاظ سازی کے گر ضرور سکھاتے ہیں مثلاً ''بار'' لگا کر ''والا'' کے معنی پیدا کیے جاتے تھے۔ یہ دکنی اردو میں عام طور پر ملتا ہے اور میرامن، شیر علی افسوس، حیدر بخش حیدری اور خلیل علی خاں اشک کی نثر میں بھی تواتر سے ملتا ہے۔ بینی نرائن جہاں کی نثر میں بھی یہی صورت ملتی ہے جیسے

ایّام سلف کے قصے کہتے یاروں نے ....'' (ص ۶۳)

اسی طرح ''تھوتھا'' کا لفظ پھر سے استعمال ہونا چاہیے۔ ''تھوتھنی'' کا لفظ تو آج بھی بول چال کی زبان میں استعمال ہوتا ہے لیکن ''تھوتھا'' متروک ہو گیا جو اپنی جگہ بے بدل ہے۔ بینی نرائن نے اسے اپنی اصل صورت میں استعمال کیا ہے جیسے:

''اس کی ایک شاخ کا تھوتھا باہر نکلا ہوا ہے'' (ص ۸۰) ''نعش ایک آدمی کی اس تھوتھہ سے گتھی ہوئی ہے'' (ص ۹۸) اسی طرح یہ چند جملے، معانی پر غور کر کے پڑھیے:

''دانش مند سنتے ہیں اس بات کے ہچکچک رہ گیا.....'' (ص ۱۱۸)

''اس وقت بادشاہ کا دل نہایت بھر بھرا ہوا'' (ص ۱۲۷-۱۳۳)

''ہم آپ کے بندھوے ہیں جو فرمائیے گا، بجا لاویں گے'' (ص ۱۴۴)

اسی طرح ''بادشاہ نے نہ دھڑک ہو کر پردے کو اٹھایا''۔ نہ دھڑک میر امن اور حیدری کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے۔ آج اس کے بجائے ذرا سی تبدیلی سے ''بے دھڑک'' بولتے ہیں۔

اس دور میں: کرواؤ۔ لے جاوے۔ آوے۔ دے۔ جوھیں (جوں ہی)۔ جیوں تیوں (جوں توں)۔ بڑھاوے۔ کہلاوے۔ ڈاماڈول (ڈانواڈول)۔ کرواویں۔ لیجیو۔ کیجیو۔ چھوڑیو۔ پکڑیو وغیرہ عام زبان کا حصہ تھے۔ یہ الفاظ ذرا سی تبدیلی کے ساتھ آج بھی زندہ ہیں۔

اسی طرح جمع فاعل کی مناسبت سے مرکب فعل کے دونوں لفظ بھی جمع استعمال کیے جاتے تھے۔ یہی صورت ''چار گلشن'' میں ملتی ہے۔ آج مرکب فعل کا پہلا جز و واحد اور دوسرا جزو جمع میں بولا اور لکھا جاتا ہے۔ ''چار گلشن'' کی نثر میں، میر امن و حیدری کی طرح، وہی مروج صورت ملتی ہے مثلاً

''موافق قاعدے کے ہر ایک جگہ میں مسندیں لگیں ہیں (لگی ہیں) ص ۷۱

''ہم چاروں راجہ بیدار بخت کی بیٹیاں ہیں ہم شکار کھیلنے کے واسطے جنگل کی طرف گئیں تھیں'' (گئی تھیں) ص ۹۸

بینی نرائن جہاں نے ''چار گلشن'' کے بعد ''بہارِ عشق'' لکھی۔

(۲) ''بہارِ عشق'' کے بارے میں ''نوبہار'' کے دیباچے میں بینی نرائن نے بتایا ہے کہ ''بہارِ عشق'' ان کی دوسری تصنیف ہے جس میں دلآ رام کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ یہ انھوں نے کالج کے لیے نہیں بلکہ ''شہر'' کے لیے تصنیف کی تھی۔ اس کے کسی نسخے کا کسی معلوم کتب خانے میں مجھے کوئی سراغ نہیں ملا۔ ڈاکٹر حنیف نقوی نے لکھا ہے کہ ''قیاساً یہ کہا جا سکتا ہے یہ قنوج کے راجا جے پال کی بیٹی دلربا کے دلآ رام نامی ایک برہمن زادے کے ساتھ معاشقے کی داستان ہوگی جسے ۱۲۱۷ھ ۱۸۰۲ء میں لالہ کاشی راج کھتری اردو نثر میں تحریر کر چکے تھے۔ کاشی راج فورٹ ولیم کالج میں پنجابی کے منشی تھے........ اس لیے یہ بعید از قیاس نہیں کہ بینی نرائن نے ''یوسف زلیخا''، اور ''گل صنوبر'' کے قصوں کی طرح اس قصے کو بھی از سرِ نو زبانِ اردوئے معلیٰ یعنی شگفتہ اور بامحاورہ اردو میں تحریر کیا ہو'' [۱۲] ڈاکٹر گیان چند قیاساً اس کا سالِ تالیف ۱۲۲۶ھ متعین کرتے ہیں [۱۳]

(۳) ''گلزارِ حسن'' بینی نرائن کی تیسری تالیف ہے۔ ''نوبہار'' کے دیباچے میں انھوں نے لکھا ہے کہ ''پس بعد قصہ یوسف زلیخا، جو اول فارسی میں ہے اور کسی شخص نے ہندی (اردو) میں بھی ترجمہ کیا ہے، عبارت اس کی مغلق و بے محاورہ

تھی۔ اس سبب سے کسی نے پسند نہ کیا۔ سواس ہیچ مدان نے اس کو بھی نظم ونثر کا زیور پہنا کر زبانِ اردوئے معلیٰ میں تصنیف کیا اور نام اس کا ''گلزارِ حسن'' رکھ کر شہر میں رواج دیا[۱۴] ڈاکٹر گیان چند کا قیاس ہے کہ ''گلزارِ حسن'' ۱۲۲۷ھ میں لکھی گئی ہوگی[۱۵]

(۴) اس کے بعد بینی نرائن جہاں نے ''دیوانِ جہاں'' کے نام سے ''تذکرہ شعرائے اردو'' (۱۸۱۲ء) تالیف کیا۔ دیوان جہاں کی وجہ تالیف یہ ہے کہ ایک دن حیدر بخش حیدری بینی نرائن کے گھر گئے اور ان کی بے روزگاری سے متاثر ہو کر ٹامس روبک کے پاس لے گئے جو اس وقت کالج کونسل کا سکریٹری اور بحیثیت مدرس شعبۂ ہندوستانی سے وابستہ تھا۔ دورانِ ملاقات روبک نے بینی نرائن سے اردو شعرا کا منتخب کلام جمع کرنے کی فرمائش کی۔ بینی نرائن نے شعرا کا منتخب کلام جمع کیا اور ایک حد تک مختصر حالات وکوائف کے ساتھ، حروفِ تہجی کے لحاظ سے مرتب کر کے ۱۸۱۲ء میں روبک کو پیش کر دیا۔

''دیوانِ جہاں'' میں شعرا کے حالات بہت سرسری اور مختصر ہیں۔ کہیں بھی سنین شامل نہیں ہیں اور تحقیق کے اعتبار سے بھی تسلی بخش نہیں ہیں۔ ''دیوانِ جہاں'' کا ایک قلمی نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی اوف بنگال کلکتہ میں محفوظ ہے جسے تحقیق کے بغیر کلیم الدین احمد نے مرتب کر کے شائع کر دیا ہے[۱۶] بینی نرائن کے اس کام سے روبک بہت خوش ہوئے۔ منظوم سبب تالیف، میں چند شعر بھی ''جناب فیض مآب دستگیر بے کساں وحامیِ درماندگاں مسٹر ٹامس روبک صاحب بہادر دام اقبالہ کی تعریف میں'' کا عنوان دے کر بینی نرائن نے درج کیے ہیں۔ روبک نے اس کام پر انعام کی سفارش کی اور ۲۰ رجون ۱۸۱۴ء کے ''پبلک مباحثہ'' کے موقع پر بینی نرائن جہاں کو انعام سے سرفراز کیا گیا۔

دیوانِ جہاں کے ترقیمے'' کی عبارت یہ ہے: ''تمام شد بتاریخ سی ام ماہ ستمبر ۱۸۱۲ء بتوفیق اللہ''[۱۷] اس سے معلوم ہوا کہ دیوانِ جہاں ۱۸۱۲ء کو ختم ہوا اور ۱۸۱۴ء میں وہ انعام سے نوازا گیا۔ غلطی سے گارسیں دتاسی نے انعام کی منظوری کے سال کو سالِ تالیف سمجھ کر اپنی کتاب ''تاریخ ادب ہندوی و ہندوستانی'' میں بینی نرائن کے ذیل میں درج کر دیا ہے[۱۸] جب گارسیں دتاسی کی اس تالیف کو بنیاد بنا کر ایف فیلن اور منشی کریم الدین نے بعض اضافوں کے ساتھ اردو میں آزاد ترجمہ کر کے ''طبقات الشعرائے ہند'' کے نام سے تذکرہ مرتب کیا تو دتاسی کی تاریخ کا یہ غلط سن اس تذکرے میں بھی آ گیا اور یہیں سے یہ غلطی پھیل گئی۔ ''دیوانِ جہاں'' کا سالِ تکمیل بلاشبہ ۱۸۱۲ء ہے جو بہت صاف اور واضح طور پر اس کے ترقیمے میں درج ہے۔ کلیم الدین احمد نے بھی تحقیق کے بکھیڑوں میں پڑے بغیر ''طبقات الشعرائے ہند'' کی عبارت کو اپنی تمہید میں نقل کر دیا ہے جب کہ ترقیمے کی عبارت میں، جس کی عکسی نقل خود کلیم الدین احمد کے مرتبہ ''دیوانِ جہاں'' میں شامل ہے، واضح طور پر ۳۰ ستمبر ۱۸۱۲ء درج ہے، ڈاکٹر حنیف نقوی نے قلمی نسخے کے آغاز میں درج انگریزی عبارت، جو دو مختلف قلموں سے لکھی گئی ہے اور جس کے آخر میں 1813 لکھا ہے، ترقیمہ کے ہندسے پر شبہ کا اظہار کر کے، ۱۸۱۳ء کو اتمام کا سال بتایا ہے جو ان سب شواہد کی موجودگی میں درست نہیں ہے اسپرنگر نے ''شاہِ اودھ کیٹلاگ'' میں لکھا ہے کہ ''بینی نرائن جہاں کا تذکرہ ۱۸۱۲ء/ ۱۲۲۷ھ میں مرتب ہوا۔ یہ روبک کی فرمایش پر تالیف کیا گیا اور روبک ہی کے نام معنون ہے۔ اس میں کسی شاعر کے تعلق سے کوئی تاریخ درج نہیں ہے اور اس کا تحقیقی پہلو بھی کمزور ہے''[۱۹]

''دیوانِ جہاں'' کے منظوم ''سببِ تالیف'' سے بینی نرائن کے حالات، حیدر بخش حیدری کے توسط سے

روبک تک رسائی اور کلامِ شعرا جمع کرنے کی فرمائش اور ''چار گلشن'' پر صلہ ملنے کا ذکر سب کچھ آ گیا ہے۔ روبک نے اردو شعرا کا کلام جمع کرنے کی جو فرمائش کی تھی، بینی نرائن نے اسی طرح اسے پورا کیا جس طرح روبک نے کہا تھا۔ تذکرہ دیوانِ جہاں میں اسی لیے ''بیاض'' کا رنگ شامل ہے۔ اسے ''بیاضی تذکرہ'' کہنا چاہیے۔

''دیوانِ جہاں'' میں پہلے ''سبب تالیف'' آتا ہے۔ اس کے بعد ''حروف تہجی'' کے اعتبار سے (۱۲۵) شعرا کے کلام کا انتخاب اور بہت مختصر کوائف دیے گئے ہیں۔ اس کے بعد، یہ بتائے بغیر کہ یہ کلام کن شعرا کا ہے رباعیات، مطلعات اور فردیات جمع کیے گئے ہیں۔ آخر میں ہم طرح غزلیں شامل کی ہیں جو کلکتہ میں ۲۵ رجولائی کے مشاعرے میں پڑھی گئی تھیں۔ یہاں بھی سالِ مشاعرہ نہیں دیا۔ تعداد شعرا کے بارے میں ڈاکٹر حنیف نقوی نے لکھا ہے کہ ''اس مجموعے کے بنیادی متن میں حروف تہجی کی ترتیب کے مطابق ۱۲۵ شاعروں کا ذکر کیا ہے لیکن آصف الدولہ کی ایک غزل کے جواب میں ان کی بیگم کی غزل بھی نقل کی گئی ہے۔ اس اعتبار سے شعرا کی تعداد (۱۲۶) ہے...... چوتھ اور آخری ضمیمہ آٹھ شاعروں کی دس ہم طرح غزلوں پر مشتمل ہے جو ۲۵ رجولائی (سن ندارد) کو کلکتے کے ایک مشاعرے میں پڑھی گئی تھیں (جن میں) مرزا کاظم علی جوان کے دو بیٹوں مرزا قاسم علی ممتاز اور مرزا ہاشم علی عیاں اور ایک شاگرد سید جعفر علی رواںؔ کے تراجم ''دیوانِ جہاں'' کے بنیادی متن میں شامل نہیں اس طرح مزید تین ناموں کے اضافے کے بعد...... شاعروں کی مجموعی تعداد (۱۲۹) ہو جاتی ہے''[۲۰] یہ اردو زبان میں لکھے جانے والے تذکروں میں ایک ابتدائی تذکرہ ہونے کے باعث یقیناً اہمیت رکھتا ہے۔ اس میں کئی شعرا ایسے بھی شامل ہیں جن کا ذکر صرف اسی تذکرے میں آیا ہے۔

(۵) ''تفریح طبع'' بینی نرائن جہاں کی پانچویں کتاب ہے جو ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۷ء میں لکھی گئی۔ اس کتاب میں انھوں نے لطائف وظرائف مرتب کیے ہیں تاکہ ہر طرح کے پڑھنے والوں کے لیے تفریح طبع کا سامان مہیا کریں۔ اس کی دریافت کا سہرا ڈاکٹر حنیف فوق کے سر جاتا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ ''تفریح طبع کا واحد قلمی نسخہ......راقم السطور کی ملکیت ہے۔ یہ نسخہ......ڈاکٹر سید سلیمان حسین کو لکھنؤ کے کسی کتب فروش سے دستیاب ہوا تھا۔ ظاہری حالت کے اعتبار سے یہ اس قدر کرم خوردہ اور بوسیدہ ہو چکا ہے کہ شروع و آخر کے چند صفحات کے علاوہ اوراق کا ایک دوسرے سے علیحدہ کرنا اور پڑھنا ناممکن ہے۔ صفحات کی تعداد، جسے بہ مشکل شمار کیا جا سکا ہے۔ ۲۲۴ اور سائز ۲/۱۸×۱۶ انچ ہے۔ ہر صفحہ پر تیرہ سطریں ہیں۔ خط قدرے جلی اور شکستہ مائل نستعلیق ہے...... کتاب صفحہ ۲۲۳ کی دوسری سطر پر ختم ہو جاتی ہے۔ تیسری اور چوتھی سطر میں مندرجہ ذیل ترقیمہ ہے۔ ''تمام شد نسخہ تفریح طبع بتوفیق اللہ'' اس ترقیمے کے نیچے کتاب کی ملکیت وغیرہ کے سلسلے میں کاتب کے علاوہ کسی اور شخص کی تحریر تھی جو مٹا دی گئی ہے...... ''تفریح طبع'' کے دیباچے کا ابتدائی حصہ منظوم ہے۔ یہ چوبیس ابیات پر مشتمل ہے''[۲۱] سبب تالیف کے ذیل میں بینی نرائن نے بتایا ہے ''اب کہ سن (کذا) بارہ سو تینتیس ہجری (۱۲۳۳ھ) اور اٹھارہ سو سترہ عیسوی (۱۸۱۷ء) ہیں، ایک دن دل نے گھبرا کر مجھ سے یہ سوال کیا کہ پیشتر تو نے قصہ ''چار گلشن'' اور ''دیوانِ جہاں'' اور قصہ دلآ رام کو کہ جس کا نام ''بہار عشق'' رکھا ہے، و قصہ یوسف زلیخا موسوم بہ ''گلزار حسن'' تصنیف کر کے......صاحبانِ عالی شان کی عنایات صلہ سے بھی سرفراز ہوا اور حق سبحانہ، تعالیٰ کے فضل و کرم سے ان کتابوں نے شہر میں خوب رواج پایا اور سبب ان کی کتابوں کے نام تیرا دنیا (میں) پائیدار رہے گا...... اب تجھ کو لازم ہے جو کوئی ایک نقلیں خوش طبعی کی کہ جس کے سننے سے دلہائے غمگین

کی گرہ کھول جاوے اور خاطر ناشاد پر فرحت آوے، تج کو جو یاد ہیں، ان کو بعبارت سلیس عام فہم خاص پسند لکھ کر دنیا میں بطریق یادگار کے چھوڑ جا تو پڑھنے سے اس کے محظوظ ہوویں اور سننے والے سرور حاصل کریں، سو اس عاجز نے بموجب فرمائش دل کے، جیسا کہ عقل ناقص میں آیا اور زبان نے یاری دی، ایک مہینے کے عرصے میں لوحِ دل سے صفحۂ کاغذ پر قلم دوزبان سے ثبت کیا اور نام اس نسخۂ فرحت افزا کا ''تفریح طبع'' رکھ کر اس جہانِ ناپائیدار میں بطریق یادگار چھوڑا........'' [۲۲] ڈاکٹر حنیف فوق نے لکھا ہے کہ ''اس میں بیشتر لطیفے اور نقلیں جنسی وظائف ومشاغل سے متعلق اور حد درجہ فحش اور مبتذل ہیں البتہ آخری صفحات میں چند لطیفے ایسے آ گئے ہیں جنھیں اس کلیے سے مستثنیٰ کہا جا سکتا ہے'' [۲۳] اور یہ کہہ کر تین لطیفے درج کیے ہیں جن میں سے ایک یہ ہے:

> ''فرخ سیر بادشاہ اسی برس کے سن میں جب بادشاہ ہوئے، خلعت فاخرہ پہن گھوڑے پر سوار ہو، جامع مسجد میں نماز کو چلے۔ تمام شہر کے لوگ تماشا دیکھنے کو اپنے اپنے کوٹھوں پر جمع تھے۔ اتنے میں ایک عورت فاحشہ بول اٹھی کہ دلّی نے خصم تو پایا لیکن بڈھا۔ یہ بات بادشاہ کے کان میں جا پڑی۔ گھوڑے کو ایڑ دے کر کدانے لگے۔ پھر وہ قحبہ کہنے لگی کہ بوڑھا تو ہے لیکن مسخرا بھی ہے'' [۲۴]

''تفریح طبع'' میں عبارت ویسی ہی سادہ و سلیس ہے جیسی ''نفثِ گلشن'' میں ملتی ہے اور شہر والوں کے لیے لکھی جانے کے باوجود بینی نرائن نے اب پوری طرح فورٹ ولیم کالج کے رنگِ نثر ہی کو اختیار کر لیا ہے۔ اس کے بعد انھوں نے ایک اور قصہ ''نوبہار'' کے نام سے لکھا۔

(۶) ''نوبہار'' ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴ء میں لکھی گئی جس میں قصۂ گل وصنوبر کو بیان کیا ہے۔ ''قاضی عبدالودود نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ ''اس کا واحد نسخہ، جو میری نظر سے گزرا ہے، حکیم سید محمد تقی حسن بلخی صاحب متوطن فتوحہ ضلع پٹنہ کی ملک ہے'' [۲۵] اس داستان کا دیباچہ خاص اہمیت رکھتا ہے جسے قاضی صاحب نے اپنے مضمون میں نقل کر دیا ہے۔ اس سے ایک طرف تو ان کی مختلف تصانیف کی زمانی ترتیب کا پتا چلتا ہے اور ساتھ ہی قصہ گل وصنوبر کے ''سبب تالیف'' کا سراغ ملتا ہے۔ بینی نرائن نے لکھا ہے کہ ''بالفعل کہ اب ۱۲۴۰ھ ،۱۸۲۴ء ہیں۔ عہد دولت میں لارڈ امرس صاحب بہادر کے، ایک دن منشی امام بخش کہ پچیس برس کے عرصے سے اب خاکسار کے ساتھ رابطہ محبتِ دلی کا رکھتے ہیں، فرمانے لگے سابق میں قصہ گل وصنوبر کو منشی باسط خاں نے تصنیف کیا تھا، ظاہرا نامربوطی اور بے محاورگی الفاظ کے باعث صاحبانِ کالج کونسل کی نظر مبارک میں پسند نہ پڑا بلکہ انھیں کو واپس ہوا۔ حق تو یہ ہے کہ اس زمانے میں مدرسہ کمپنی بہادر یعنی کالج دارالضرب عالموں اور فاضلوں کا ہے، جو کتاب کہ وہاں کے صاحبوں کی پسند نہ پڑے اور نہ منظور ہو کر نکالی جائے، پھر اسے کون پوچھتا ہے۔ تم کو حق تعالیٰ نے طبع تند اور ذہن رسا عطا فرمایا ہے اور کئی ایک کتابیں تیری شہر میں مشہور ہوئی ہیں بلکہ بہت لوگ خوش ہو کر بطریق تحفہ ملک بہ ملک لے گئے، اب تجھ کو لازم ہے کہ اس قصۂ رنگین کو نثر ونظم سے آراستہ کر کے کانوں کو زیب وزینت سے بخشو........ اس بات کو بپاسِ خاطر منشی صاحب ممدوح کے قبول کیا اور دو ہفتے کے عرصے میں تمام قصۂ گل وصنوبر کو کتاب فارسی سے ترجمہ کیا'' [۲۶] ''نوبہار'' نام رکھنے کی وجہ بینی نرائن نے یہ بتائی ہے کہ ''اس کہانی میں جو صنوبر شاہ اور گل بادشاہ زادی کا ذکر ہے اس واسطے مصنف نے نام بھی اس کا نوبہار رکھا [۲۷] ڈاکٹر عبیدہ بیگم نے بتایا ہے کہ ''باسط خاں کے ترجمے میں........ عاشق شاہ گل ہے اور معشوق ملکہ صنوبر۔ لیکن

بینی نرائن کے ترجمے میں عاشق و معشوق کا نام مختلف ہو گیا ہے۔" [۲۸] حنیف نقوی نے بات کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھا ہے کہ "اپنے نام اور مصنف کے اختتامی بیان کی رو سے یہ کہانی گل و صنوبر کے عشق کا افسانہ معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقتاً اس میں قیموس شاہ کی بیٹی شہزادی مہر انگیز کے حصول کے لیے شاہ شمشاد لعل پوش کے بیٹوں کی طالع آزمائیوں کا قصہ بیان کیا گیا ہے جو مہر انگیز کے سوال "گل با صنوبر چہ کرد" کے جواب کی تلاش کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔ گل و صنوبر کا قصہ، جو اس طلسم کی کنجی ہے، بہت مختصر ہے اور کہانی کے آخر میں بیان ہوا ہے۔ بینی نرائن نے اسے بقولِ خود فارسی سے ترجمہ کیا ہے لیکن وہ فارسی قصے کے مصنف کا نام نہیں بتاتے۔ یہی کیفیت باسط خاں کے ترجمے کی بھی ہے...... اس قصے کے تیسرے مترجم نیم چند کھتری ہیں جن کا ترجمہ پہلی بار ۱۸۳٦ء میں شائع ہوا تھا" [۲۹] انھوں نے بھی اصل فارسی قصے کے مصنف کے بارے میں کچھ نہیں بتایا۔ قاضی عبدالودود نے بتایا ہے کہ "یہ متیقن ہے کہ یہ پرانا قصہ نہیں اور گیارہویں صدی ہجری سے پیشتر اس کا وجود نہ تھا" [۳۰]

ان اقتباسات کو دیکھ کر جو قاضی عبدالودود نے اپنے مضمون میں درج کیے ہیں، اندازہ ہوتا ہے کہ "نو بہار" کے زبان و بیان سادہ و سلیس ہوتے ہوئے بھی رنگینی کی ہلکی سی چاشنی کے حامل ہیں اور اس کی وجہ یہ تھی کہ یہ قصہ انھوں نے کالج کے لیے نہیں بلکہ بیرونِ کالج "شہر" کے لیے لکھا تھا۔

(۷) "باغِ عشق" کا واحد قلمی نسخہ، جیسا کہ ڈاکٹر حنیف نقوی نے بتایا ہے، انجمن ترقی اردو (ہند) کے کتب خانے میں محفوظ ہے جس کا سال تالیف ۱۸۲۴ء/ ۱۲۳۹ھ ہے۔ اس کا ماخذ عبدالرحمٰن جامی کی مثنوی "لیلیٰ مجنوں" ہے۔ حیدر بخش حیدری نے بھی اس قصے کو اردوئے معلّٰی میں لکھا تھا لیکن ان کا ماخذ امیر خسرو کی مثنوی لیلیٰ مجنوں کا وہ منظوم ترجمہ ہے، جسے شاہ عالم ثانی آفتاب کے عہد کے معروف شاعر خواجہ یٰسین شاہ جہاں آبادی نے اردو زبان میں نظم کیا تھا اور جس کا ذکر ہم حیدری کے مطالعے میں پہلے کر آئے ہیں۔ بینی نرائن نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے کہ "اس عاجز ضعیف نے قصہ نادر و لطیف کو فارسی سے زبان ریختہ و ہندی اردوئے معلّٰی میں ترجمہ کیا۔ ہر چند یہ قصہ طویل نہیں لیکن اس مولف نے عبارت کی درازی کے واسطے بہت سا خونِ جگر کھایا، قصہ قلیل کو کسی طرح درازی بخشی...... سبب تالیف اس کہانی دلآویز کا صرف یادگاری اپنی ہی ہے اور کسی سے امید صلے کی نہیں" [۳۱]

(۸) "تنبیہہ الغافلین" بینی نرائن کا آخری معلوم کام ہے۔ "تنبیہہ الغافلین" فارسی زبان میں شاہ رفیع الدین کی تصنیف ہے جسے انھوں نے سید احمد بریلوی کی فرمائش پر لکھا تھا اور کسی نے اس کا ایسا ترجمہ اردو زبان میں کیا تھا جس کی عبارت بے محاورہ، غلط اور اکثر مقامات پر ناقابلِ فہم اور مغلق تھی۔ اسی ترجمے کو سامنے رکھ کر احباب کی فرمائش پر بینی نرائن جہاں نے ایک اور متن تیار کیا جس کا ایک قلمی نسخہ انڈیا آفس لائبریری میں محفوظ ہے "جو آٹھویں تاریخ اگھن مہینے کی سن بارہ سو پینتالیس بنگلہ میں، سنیچر کے دن، دو پہر ایک گھڑی کے سمے میں تمام ہوا" [۳۲] ڈاکٹر حنیف نقوی نے بتایا ہے کہ "تقویم کے بموجب ۸/ اگھن ۱۲۴۵ بنگلہ ۲۴/ نومبر ۱۸۳۸ء اور ۷/ رمضان ۱۲۵۴ھ کے مطابق ہے" [۳۳]

بینی نرائن جہاں کو جدید نثر میں کہانی کہنے اور پر اثر انداز میں، قوت کے ساتھ، بیان کرنے کا اچھا سلیقہ ہے۔ انھوں نے جس طرح مثلاً 'چار گلشن' کی کہانی کو اٹھایا اور پرت پرت کر کے کھولا ہے اس میں متوازن پھیلاؤ کے ساتھ قصے کو سمیٹنے کا ایسا شعور نظر آتا ہے جس سے قصہ اور اس کا بیان 'فن' کے دائرے میں آ جاتا ہے۔ بینی نرائن نے جو کچھ لکھا اس کا بہت کم حصہ طبع ہوا ہے۔ اس کی اشاعت آج بھی ادبی دلچسپی کا باعث ہوگی اور اردو نثر کے ارتقا کی ایک

کڑی کا پتا دے گی۔

مرزا علی لطف کا تذکرہ ''گلشنِ ہند'' جس کی وجہ سے ان کا نام آج تک روشن ہے، گل کرسٹ کی فرمایش پر ہی مرتب ہوا تھا لیکن لطف اس کام کو اس طرح نہ کر سکے جس طرح گل کرسٹ چاہتا تھا۔ اگلے باب میں ہم انھیں مرزا علی لطف کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱]The Annals of the college of Fort william, Thomas Roebuck, P 339, Calcutta,1819.

[۲] ایضاً، ص ۴۲۵

[۳] رائے بینی نرائن دہلوی، ڈاکٹر حنیف نقوی، ص ۱۷، مقالہ مطبوعہ نوائے ادب بمبئی، اپریل ۱۹۷۷ء

[۴] دیوانِ جہاں، بینی نرائن، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۱۳۰، پٹنہ ۱۹۵۹ء

[۵] چار گلشن، بینی نرائن جہاں، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۳۳، لاہور ۱۹۶۷ء

[۶] قصہ جان و دل، بھیم نارائن رند، قلمی نسخہ کیمبرج یونی ورسٹی بحوالہ ''چار گلشن''، ص ۳۲۔۳۳، محولہ بالا

[۷] ایضاً، ص ۲۱

[۸] چار گلشن، بینی نرائن جہاں، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۶۱، لاہور ۱۹۶۷ء

[۹] ایضاً، ص ۶۱۔۶۲

[۱۰] The Annals........، محولہ بالا، ص ۳۳۹

[۱۱] رائے بینی نرائن دہلوی، مقالہ ڈاکٹر حنیف نقوی، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی شمارہ اپریل ۱۹۷۷ء

[۱۲] رائے بینی نرائن دہلوی، مقالہ ڈاکٹر حنیف نقوی، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی شمارہ اپریل ۱۹۷۷ء

[۱۳] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۳۵۸، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۱۴] ''نوبہار یعنی قصۂ گل و صنوبر از بینی نرائن جہاں'' از قاضی عبدالودود، مطبوعہ ''نیا دور'' لکھنؤ، جولائی ۱۹۵۹ء

[۱۵] اردو کی نثری داستانیں، محولہ بالا، ص ۳۵۸

[۱۶] دیوانِ جہاں، بینی نرائن جہاں، مرتبہ کلیم الدین احمد، پٹنہ، ص ۱۹۵۹ء

[۱۷] ایضاً، ص ۳۵۱

[۱۸] تاریخ ادب ہندوی و ہندوستانی (فرانسیسی زبان میں)، گارسیں دتاسی، ص ۱۱۵، پیرس ۱۸۳۹ء

[۱۹] Catalogue of the Arabic, Persian, Hindustani Manuscripts of the library of the king of Oudh, A sprenger, Vol. I, P 188, Calcutta 1854.

[۲۰] رائے بینی نرائن دہلوی، ڈاکٹر حنیف نقوی، ص ۴، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی شمارہ اکتوبر ۱۹۷۷ء

[۲۱] ایضاً (قسط ۲)، ص ۷۔۸

[۲۲] ایضاً، ص ۸۔۹

[۲۳] ایضاً، ص ۹۔۱۰

[۲۴] ایضاً، ص ۱۱

[۲۵] نو بہار یعنی قصہ گل وصنوبر، از بینی نرائن جہاں، قاضی عبدالودود، مطبوعہ نیا دور لکھنؤ جولائی ۱۹۵۹ء

[۲٦] ایضاً

[۲۷] ایضاً

[۲۸] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۱۰۱، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۲۹] رائے بینی نرائن دہلوی، ڈاکٹر حنیف نقوی، ص ۱۴، نوائے ادب بمبئی شمارہ اکتوبر ۱۹۷۷ء

[۳۰] نو بہار یعنی قصہ گل وصنوبر، محولہ بالا، ص ۳

[۳۱] رائے بین نرائن دہلوی محولہ بالا، ص ۲۰۔۲۱

[۳۲]Catalogue of the Hindustani Manuscripts in the library of the India Office by J.F. Blumhardt, P 8. London, 1926

[۳۳] رائے بینی نرائن دہلوی، محولہ بالا، ص ۲۴

چودھواں باب

مرزا علی لطف

حالات و مطالعہ: تذکرہ گلشن ہند وغیرہ

مرزا علی لطف، (وفات ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۷ـ۱۸۱۸ء) جنھوں نے خود اپنا نام میرزا علی اور لطف تخلص بتایا ہے[۱] شاہ جہاں آباد (دہلی) میں پیدا ہوئے اور یہیں ان کی تعلیم و تربیت اور نشو و نما ہوئی [۲] فارسی ان کی مادری زبان تھی۔ اردو ہندوستان میں ہر طرف بولی جانے والی زبان تھی اور دہلی اس کا سب سے بڑا مرکز تھا۔ سودا کی طرح لطف نے بھی اس زبان کو بچپن سے سن اور بول کر اپنا لیا اور آگے چل کر یہی زبان ان کی شہرت کا سبب بنی۔ لطف نے اپنے تذکرے ''گلشن ہند'' میں اپنے والد کا نام کاظم بیگ خاں استر آبادی لکھا ہے جو فارسی کے شاعر اور ہجری تخلص کرتے تھے۔ فارسی شاعری میں میرزا لطف اپنے والد ہی کے شاگرد تھے۔ خود لکھا ہے کہ ''اصلاح فارسی کی اس ہیچ مدان کو آپ ہی کی جناب سے ہے اور مشورہ ریختہ کا فقط اپنی ہی طبع ناصواب سے'' [۳] اور یہی بات درست مان لینی چاہیے۔ میر، سودا یا شاہ ملول سے ان کی شاگردی کی بات محض افسانہ ہے۔ ان کے والد جب استر آباد سے دہلی آئے تو المنصور خاں صفدر جنگ سے جن سے ایران ہی سے ان کے مراسم تھے، ملاقات کی اور ان کے توسط سے شاہی دربار تک ان کی رسائی ہوئی اور معاشی طور پر فراغت پائی۔ جب دہلی کے حالات بگڑے تو لطف کے والد بھی لکھنؤ چلے آئے جہاں صفدر جنگ کے پوتے نواب آصف الدولہ مسند نشین تھے۔ شاہ کمال نے اپنے تذکرے ''مجمع الانتخاب'' میں لطف کے والد کاظم بیگ خاں سے لکھنؤ میں ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ لطف بھی اپنے والد کے ہمراہ دہلی سے لکھنؤ آ گئے۔ ''گلشن ہند'' میں آصف الدولہ کے ترجمے میں لطف نے لکھا ہے کہ ''راقم آثم صغرسن سے ملازموں میں اس آستانہ دولت کے مع رسالہ سرفراز تھا اور افراطِ عنایت اور الطاف سے اس کے ہم چشموں میں اپنے مورد امتیاز تھا'' [۴] لکھنؤ کا جوبن اس وقت اپنے شباب پر تھا۔ آصف الدولہ کی فراخ دلی و سخاوت سے شعرا، انشا پرداز، ہر فن کے ماہر و استاد جوق در جوق یہاں چلے آ رہے تھے۔ اس ماحول میں علی لطف فراغت کے ساتھ ایسے جمے کہ اب یہی ان کا وطن ٹھہرا۔

لطف کے سالِ ولادت کا کہیں پتا نہیں چلتا۔ صرف چند اشارات سے ان کا سالِ ولادت متعین کیا جاتا رہا ہے۔ صغرسنی ہی میں میرزا علی لطف، جیسا کہ پہلے لکھ آیا ہوں، آصف الدولہ کے آستانہ دولت سے مع رسالہ سرفراز ہو گئے تھے۔ اگر آصف الدولہ کی مسند نشینی کے وقت ان کی عمر سولہ سال فرض کر لی جائے تو قیاساً ان کا سال ولادت ۱۱۷۱ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے ۱۱۷۱ھ اور ۱۱۷۵ھ کے درمیان متعین کیا ہے'' [۵] ڈاکٹر ثمینہ شوکت نے تذکرۂ طبقات الشعرا از قدرت اللہ شوق میں، لطف کے ترجمے میں ان کی مثنوی کا ذکر شامل دیکھ کر ان کا سالِ ولادت ۱۱۶۸ھ کے لگ بھگ مقرر کیا ہے [۶]

سیر و سیاحت مرزا علی لطف کا شوقِ دلی تھا۔ وہ قیامِ لکھنؤ کے زمانے میں عظیم آباد، مرشد آباد اور کلکتہ وغیرہ سیر کے لیے جاتے رہے۔ جب وہ لکھنؤ میں تھے تو اسی زمانے میں شہزادہ جہاں دار شاہ (وفات ۱۲۰۲ھ/ ۱۷۸۸ء) لکھنؤ آئے تھے اور لطف ان کے بلانے پر نواب آصف الدولہ کے ایما سے، ان کے مشاعروں میں بھی شریک ہوئے تھے۔ جب میر ضعیف العمری کی وجہ سے، فورٹ ولیم کالج کے لیے منتخب نہ ہو سکے تو اس وقت لطف لکھنؤ میں تھے اور جب شیر علی افسوس کا انتخاب ہوا اور وہ کلکتہ کے لیے روانہ ہو کر مرشد آباد پہنچے تو لطف ان سے دو ماہ پہلے مرشد آباد پہنچ چکے تھے۔ لطف نے افسوس کے ترجمے میں لکھا ہے کہ افسوس ''کے نکلنے کی تقریب سے دو مہینے آگے راقم حقیر لکھنؤ سے نکلا تھا اور واردِ مرشد آباد کا تھا'' [۷] لطف نے لکھا ہے کہ ''راقم آثم سے ملاقات ایامِ شباب سے ہے'' [۸] جیسے ہی افسوس مرشد آباد پہنچے، ملاقات کے لیے لطف کے گھر گئے اور کلکتہ واپس جاتے ہوئے لطف سے ''وعدہ کلکتے کی سیر کا'' لے کر کلکتہ جا کر فورٹ ولیم کالج سے بطور مترجم وابستہ ہو گئے۔ لطف کلکتہ ہوتے ہوئے حیدر آباد دکن جانے کے ارادے سے نکلے تھے لیکن یہاں جب وہ گل کرسٹ سے ملے اور گل کرسٹ نے ان سے تذکرہ ''گلزارِ ابراہیم'' کو ریختہ میں لکھنے اور ترجمہ کرنے کے لیے کہا تو وہ وہیں ٹھہر کر اس کام میں لگ گئے اور چند ماہ میں اس کام کو اپنے طور پر نمٹا کر یا اس کا پہلا مسودہ مرتب کر کے حیدر آباد کے لیے روانہ ہو گئے۔ یکم محرم ۱۲۱۵ھ/ ۲۵ مئی ۱۸۰۰ء کے مطابق ہے۔ لطف نے اپنے تذکرے کا سالِ تالیف ۱۲۱۵ھ مطابق ۱۸۰۱ء دیا ہے۔ یکم محرم ۱۲۱۶ھ/ ۱۴ مئی ۱۸۰۱ء کو شروع ہوتا ہے تو گویا لطف حیدر آباد کے لیے ۱۲۱۶ھ میں روانہ ہوئے۔ اس طرح لطف کے حیدر آباد پہنچنے کا سال ۱۲۱۶ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔

حیدر آباد آ کر لطف، آصف جاہ ثانی کے وزیر اور شاعروں اور اہلِ علم کے قدر دان ارسطو جاہ سے ڈیڑھ سو روپے ماہوار مشاہرے پر ملازم ہو گئے۔ ان کے دو بھائی علی رضا اور حاجی مرزا خان وہاں پہلے سے موجود تھے۔ لطف نے جب نظام علی خان آصف جاہ ثانی کی شان میں قصیدے لکھے تو انھوں نے لطف کا مشاہرہ چار سو روپے ماہوار مقرر کر دیا اور ''پالکی'' کے تحفے سے بھی سرفراز کیا۔ ارسطو جاہ کے بعد جب میر عالم کا دور آیا تو لطف ان سے وابستہ ہو گئے۔ اس سرپرستی کی وجہ سے حیدر آباد میں ان کے وقار اور شہرت میں اضافہ ہوا اور یہیں لطف نے وفات پائی۔

لطف کے سالِ وفات میں بھی اختلاف پایا جاتا ہے۔ غلام حسین جوہر نے ان کا سالِ وفات ۱۲۲۸ھ دیا ہے [۹] مطبوعہ تذکرہ یادگارِ ضیغم از محمد عبداللہ خاں ضیغم، تصنیف ۱۳۰۵ھ/ ۱۸۸۷ء میں لطف کا کوئی ذکر نہیں ہے جب کہ ڈاکٹر ثمینہ شوکت اور مرزا اکبر علی بیگ نے ''یادگارِ ضیغم'' کے قلمی نسخے مخزونہ ''ادارۂ ادبیاتِ اردو'' کے حوالے (صفحہ ۵۵۲) سے لکھا ہے کہ اس میں سالِ وفات ۱۲۳۸ھ دیا ہے۔ یہ کتابت کی غلطی معلوم ہوتی ہے۔ ثمینہ شوکت نے، حیدر آباد کے اس دور کے معروف شاعر غلام مصطفیٰ سخن کا یہ قطعہ تاریخِ وفات لطف دیا ہے [۱۰]

لطف ماصد خوبی و لطف تمام — کرد منزل ہائے ہستی را چو طے
گفت سالِ رحلتش پیر خرد — ''رفت آں اہلِ کمال عصر ہے''

اس پورے آخری مصرع سے ۱۲۳۳ھ برآمد ہوتے ہیں اور یہی سالِ وفات ہم نے قبول کیا ہے۔ ڈاکٹر مرزا اکبر علی بیگ نے اس قطعہ کو نقل کرتے ہوئے ''رفت'' کے بجائے ''وقت'' لکھا ہے [۱۱] جو بظاہر صحیح نہیں ہے۔

لطف کی تصنیفات تین ہیں:

دیوانِ لطف: لطف نے ''گلشنِ ہند'' میں جب اپنا ذکر بطور شاعر شامل کیا تو کلام کا بڑا حصہ اس انتخاب میں شامل

کر دیا۔ گارسیں دتاسی نے لکھا کہ ''گلشن ہند'' کا جو قلمی نسخہ جنرل اسٹوورٹ نے حیدر آبادی نسخے سے کاتب سید ذوالفقار علی تجلی سے لکھوایا تھا اس میں لطف نے ۲۷ صفحات پر مشتمل اپنے اشعار دیے ہیں جن میں غزلیں، قصیدے اور ایک طویل مثنوی شامل ہے [۱۲] مرزا اکبر علی بیگ کی اطلاع کے مطابق دیوانِ لطف کے تین قلمی نسخوں کا پتا چلتا ہے۔ ایک نسخہ جامعہ عثمانیہ حیدر آباد میں موجود ہے۔ دوسرے نسخے کی مجلسِ تحقیقات اردو حیدر آباد دکن کے کتب خانے میں محفوظ رہنے کی اطلاع ''مثنوی لطف'' میں ڈاکٹر ثمینہ شوکت نے اپنے دیباچے میں بہم پہنچائی ہے۔ یہ نسخہ اب موجود نہیں ہے۔ تیسرے نسخے کے بارے میں سید محمد نے ''ارباب نثر اردو'' میں لکھا ہے کہ غلام محمد وفا مالک تاج پریس حیدر آباد کے پاس ''دیوانِ منتخب'' کے نام سے ''دیوانِ لطف'' کا ایک نسخہ تھا۔ یہ بھی اب ناپید ہے۔ یہ لکھ کر جامعہ عثمانیہ کے قلمی نسخے کا تعارف کراتے ہوئے بتایا ہے کہ یہ ۲۴ ورق یعنی ۴۸ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس پر سنِ کتابت تو درج نہیں ہے لیکن پہلے صفحے پر فضل بیگ ولد صفدر بیگ کی مہر لگی ہے جس پر ۱۲۵۹ھ کندہ ہے۔ اس نسخے میں ۳۷ غزلیں (۴۷۱ شعر)، ۱۰ متفرق اشعار اور ۶ رباعیات کے علاوہ پانچ قصائد (تعداد اشعار ۲۷۷) شامل ہیں۔ اس میں لطف کی مثنوی ''نیرنگِ عشق'' شامل نہیں ہے'' [۱۳]

متانتِ کلام لطف کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ان کے ہاں دہلوی رنگ کا بھی واضح اثر ہے اور اس دور کے لکھنوی شعرا کا بھی۔ وہ ایک قادرالکلام، پختہ گو اور مشاق شاعر تھے لیکن ان کی شاعری میں ان کی اپنی کوئی ''آواز'' سنائی نہیں دیتی۔ اردو شاعری کے رنگ و اثر کے ساتھ فارسی شاعری کی روایت کا بھی ان کے کلام پر واضح اثر ہے۔ وہ غزل، قصیدہ یا مثنوی کی روایت کو کوئی الگ رخ نہیں دیتے بلکہ اسی روایت کی سلیقے کے ساتھ تکرار کرتے ہیں جو اچھے شعرا کے ہاں بہتر صورت میں پہلے سے موجود ہے۔ قدرت اللہ شوق نے لطف کو ''شاعر پرزور و خوش گفتگو'' لکھا ہے۔

(۲) مثنوی ''نیرنگِ عشق'' [۱۴] کے نسخے مختلف کتب خانوں میں ملتے ہیں جن سے اس کی مقبولیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ قدرت اللہ شوق نے اس مثنوی کے بارے میں لکھا ہے کہ ''مثنوی لذہا خوب گفتہ و در و دادِ معنی دادہ'' [۱۵] نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے کہ ''یہ وہی قصہ ہے جسے قائم نے بھی اردو میں لکھا تھا۔ لطف نے اپنی مثنوی ''گلشن ہند'' میں شاملِ انتخاب کی تھی...... یہ اصلاً عہد اورنگ زیب کی ایک فارسی روایت سے ماخوذ ہے'' [۱۶] ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ''لطف کی مثنوی دبستانِ میر کی مقلد ہے۔ اس جوان کی (ذرا سے فرق کے ساتھ) روئیداد وہی ہے جو قائم کی مثنوی ''جذب الفت'' اور راسخ کی مثنوی ''اعجازِ عشق'' میں بیان کی گئی ہے۔ لطف کے ہاں وہ نرم روی اور گھلاوٹ نہیں جو میر کا طرۂ امتیاز ہے...... یہ مثنوی اپنے رنگ کی ابتدائی کاوشوں میں سے ہے اس لیے اس کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا'' [۱۷] ''نیرنگِ عشق'' ایک دلچسپ مثنوی ہے جس سے روایتِ مثنوی تو آگے نہیں بڑھتی لیکن روایت کی تکرار سلیقے سے ہوتی ہے۔ اس پر قائم کی مثنوی ''جذب الفت'' کا اثر نمایاں ہے۔ ''گلشن ہند'' لطف کی تیسری تالیف ہے۔

(۳) مرزا علی لطف جب کلکتے پہنچے تو ایک صاحب علم شاعر کی حیثیت سے معروف تھے لیکن آج ہم انھیں ان کے تذکرے ''گلشن ہند'' کے حوالے سے پہچانتے ہیں۔ اسے گل کرسٹ کا کرشمہ کہیے کہ جس کو اس نے چھوا وہ پارس ہو گیا۔ اپنے عزیز دوست میر شیر علی افسوس کے کلکتہ پہنچنے کے بعد جب لطف کلکتہ آئے اور گل کرسٹ سے ان کی ملاقات ہوئی تو علی ابراہیم خاں خلیل کا فارسی زبان میں لکھا ہوا اردو شعرا کا تذکرہ ''گلزارِ ابراہیم'' (۱۱۹۸ھ/۱۷۸۴ء) گل کرسٹ کی نظر

سے گزر چکا تھا۔ انھوں نے مرزا علی لطف سے کہا کہ وہ ''اگر تن دہی اس مقدمہ میں کرے تو ہم اس تذکرے کو اپنی طرز پر لکھیں...... ہندی نثر کرنے سے مراد ہمیں یہ ہے کہ صاحبانِ انگریز تازہ ولایت سے جو آتے ہیں ہم ان کی تربیت کے لیے سارا یہ خون کھاتے ہیں تا کہ ان کے ذہن میں آسانی سے یہ عبارت آوے'' [۱۸] لطف نے اس تذکرے کو ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء میں گل کرسٹ کی فرمائش پر اردو میں تیار کیا اور گل کرسٹ ہی کی تجویز پر ''گلشنِ ہند'' اس کا نام رکھا اور تکمیل تذکرہ کی یہ تاریخ لکھی:

ہر ایک گل ہمیشہ بہار اس حدیقہ کا	کہتا ہے یوں خزاں سے کہ تو کیا بلشت ہے
حیراں پھریں ہیں ''بے سروپا'' ''بہمن اور دے''	تاریخ اس کی جب سے کہ ''رشکِ بہشت'' ہے

''رشکِ بہشت'' سے ۱۲۲۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اگر ''بے سروپا'' کے اشارے کے مطابق ''بہمن'' کا ''ب'' اور ''دے'' کا ''ے'' جن کے عدد (۱۲) ہوتے ہیں، (۱۲۲۷) میں سے نکال دیے جائیں تو تذکرہ کا سالِ تالیف ۱۲۱۵ھ سامنے آجاتا ہے۔ ۱۲۱۵ھ اور ۱۸۰۱ء، دونوں تاریخیں ہندسوں میں بھی لطف نے دی ہیں۔

جیسا کہ مرزا علی لطف نے لکھا ہے کہ گل کرسٹ کے کہنے کے مطابق ''گلشنِ ہند'' کو دو جلدوں میں تقسیم کیا۔ جلد اول میں سلاطین نام دار، وزرائے والا تبار، امرائے عالی مقدار اور شعرائے صاحب وقار کو، جو کہ نام آور اور صاحب دیوان تھے، شامل کیا اور جلد دوم میں شعرائے گم نام و غیر مشہور یا نومشق کو شامل کیا ہے۔ پہلی جلد میں ۶۹ شعرا کا تذکرہ مع کلام درج ہے اور اس میں خود لطف نے اپنا ترجمہ مع انتخاب کلام ۵۴ صفحات پر مشتمل شامل کیا ہے جب کہ ''گلزارِ ابراہیم'' میں سرے سے ان کا نام نہیں ہے۔ جلد دوم کا مسودہ کہیں دستیاب نہیں ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ لطف نے جلد اول کا کام وہیں کلکتہ میں پورا کر کے گل کرسٹ کو دکھا دیا تھا اور اس کی مزید ہدایت کے مطابق مسودہ پر نظرِ ثانی کر کے بھجوانے کا وعدہ کر کے، حیدر آباد کے سفر پر روانہ ہو گئے تھے۔ وہاں پہنچ کر انھوں نے جلد اول کا مبیضہ تو تیار کرلیا لیکن شاید بھیجا نہیں۔ اس کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ ''گلشنِ ہند'' کے کسی قلمی نسخے کا پتا فورٹ ولیم کالج کے کتب خانے سے نہیں چلتا۔ معلوم ہوتا ہے کہ جلد دوم تیار کرنے کی نوبت نہیں آئی۔

''گلشنِ ہند''، جس کی بنیاد علی ابراہیم خلیل کا تذکرہ ''گلزارِ ابراہیم'' ہے، اپنی تالیف کے ۱۰۵ سال بعد ۱۹۰۶ء میں مولانا شبلی نعمانی کی تصحیح و تحشیہ اور مولوی عبدالحق کے مقدمہ کے ساتھ عبداللہ خاں نے لاہور سے چھپوا کر حیدر آباد دکن سے شائع کیا جس کا مسودہ انھیں حیدر آباد کی مشہور رندی کے سیلاب میں ہاتھ آیا تھا۔

فہرست کے مطابق ''گلزارِ ابراہیم'' میں (۳۲۵) شاعروں کے تراجم مع انتخاب کلام شامل ہیں۔ امیر خسرو دہلوی کو بغیر شمار کے سب سے آخر میں شامل کیا ہے۔ شاید تذکرہ مکمل کرنے کے بعد علی ابراہیم خلیل کو اردو کے اس پہلے شاعر کا خیال آیا۔ ''گلشنِ ہند'' کا ایک اور ایڈیشن ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور نے اس طرح مرتب کیا کہ ''گلزارِ ابراہیم'' اور ''گلشنِ ہند'' کو یکجا کر دیا اور جن شعرا کے حالات مع انتخاب کلام لطف نے اردو میں لکھے تھے انھیں اسی طرح شامل کر دیا اور ان شعرا کے حالات لطف نے نہیں لکھے تھے حروف تہجی کی ترتیب سے جوں کے توں فارسی زبان ہی میں شامل کر دیے اور لطف کا ترجمہ، جو ''گلشنِ ہند'' میں تھا اسے اس لیے خارج کر دیا کہ وہ ''گلزارِ ابراہیم'' میں شامل نہیں تھا۔ ڈاکٹر زور کے ایڈیشن میں جو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے مطبع سے چھپ کر ۱۹۳۴ء میں انجمن ترقی اردو اورنگ آباد سے شائع ہوا، وہ سارے شعرا آ گئے ہیں جو گلزار ابراہیم میں شامل تھے۔ فرق یہ ہے کہ جن شعرا کے حالات،

اضافوں اور کمی بیشی کے ساتھ، لطف نے اردو میں لکھے تھے وہ اردو زبان میں ہیں اور جو دوسری جلد کے لیے چھوڑ دیے گئے تھے وہ ''گلزارِ ابراہیم'' سے لے کر فارسی زبان ہی میں شامل کر کے ''گلزارِ ابراہیم'' اور ''گلشن ہند'' کو ایک نئی صورت دے دی ہے اور سرورق پر لکھ دیا ہے کہ ''تذکرہ گلزارِ ابراہیم مؤلفہ علی ابراہیم خاں خلیل مع تذکرہ گلشن ہند مولفہ مرزا علی لطف مرتبہ ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور طبع ۱۹۳۴ء اور پکی جلد پر ''تذکرہ گلزارِ ابراہیم انجمن ترقی اردو اورنگ آباد (دکن) لکھا ہے جس سے یہ غلط فہمی پیدا ہوتی ہے کہ یہ اصل تذکرہ ''گلزارِ ابراہیم'' ہے۔ اس صورت سے ''گلشنِ ہند'' کی الگ حیثیت ختم ہو گئی ہے اور ''گلزار براہیم'' کی بھی ادھوری صورت سامنے آتی ہے۔ آج صورت یہ ہے کہ ''گلشن ہند'' جس کا ماخذ گلزارِ ابراہیم ہے، ایک الگ وجود رکھتا ہے اور گلزارِ ابراہیم اردو شعرا کے فارسی زبان میں تذکرہ ہونے کے حوالے سے الگ وجود رکھتا ہے، جن کو ملا کر ایک نہیں کیا جا سکتا۔ گلشن ہند (اردو) گلزارِ ابراہیم (فارسی) کا لفظی ترجمہ نہیں ہے بلکہ حالات میں لطف نے بعض نئی باتیں شامل کر کے اسے ایک الگ صورت دے دی ہے۔ یقیناً ''گلشن ہند'' ''گلزارِ ابراہیم'' کی کوکھ سے پیدا ہوا ہے لیکن اپنا الگ وجود رکھتا ہے۔ اس کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ شعرا کے حالات میں بہت سی باتیں، جو آج اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں، ان کا ماخذ ''گلزارِ ابراہیم'' نہیں بلکہ ''گلشنِ ہند'' ہے مثلاً

(۱) یہ اطلاع لطف نے مہیا کی ہے کہ میر کو فورٹ ولیم کالج کے لیے طلب کیا گیا تھا مگر وہ کبر سنی صحت اور ضعیفی کی وجہ سے منتخب نہ ہو سکے تھے اور ان کی جگہ ''جوانانِ نومشق'' (یہ اشارہ شیر علی افسوس اور کاظم علی جوان وغیرہ کی طرف ہے) منتخب کر لیے گئے تھے۔ لطف کے الفاظ یہ ہیں:

> ''جس ایام میں کہ درخواست صاحبان عالی شان کی زبان دانانِ ریختہ کے مقدمہ میں کلکتے سے لکھنؤ کو گئی تو پہلے کرنیل اسکاٹ صاحب کے روبرو تقریب میر کی ہوئی لیکن علتِ پیری سے یہ بے چارے مجہول ٹھے محمول ہوئے اور جوانانِ نومشق مربی گری سے قوتِ بدنی کے مقبول ہوئے۔ زمانہ خوش طبیعتوں سے کبھی نہیں خالی ہے۔ اکثر اہل لکھنؤ پکارتے تھے کہ کلکتہ میں شاعری کی چادر خواستِ حمالی ہے۔ کس واسطے کہ یہ جانتے سب اہلِ تمیز ہیں کہ آج بھی بوڑھے کے سامنے نوجوان غور کے بیچ مویز ہیں۔ اب بھی جو بوجھ تمکنتِ معنی کا جرثقیل طبع سے ترازو کر کے وہ دکھلاتا ہے، جوان اگر کوہ بوقبیس ہے تو تحمل سے اس کی کمر چراتا ہے''[۱۹]

(۲) یہ اطلاع بھی لطف ہی نے فراہم کی ہے کہ ۱۱۹۷ھ میں میر لکھنؤ آئے تو آصف الدولہ نے خلعتِ فاخرہ اور تین سو روپے مشاہرہ مقرر کر کے تحسین علی خاں ناظر کے سپرد کر دیا۔ یہ بھی لکھا ہے کہ اگرچہ گرفتہ مزاجی سے ان کی صحبت روز بروز نواب مرحوم (آصف الدولہ متوفی ۱۲۱۲ھ) سے بگڑتی گئی لیکن تنخواہ میں کبھی قصور نہیں ہوا اور نواب سعادت علی خاں کے عہد وزارت میں آج کے دن کہ ۱۲۱۵ھ ہیں وہی حال ہے جو اوپر مذکور ہوا[۲۰]

(۳) شاہ عالم ثانی آفتاب کے حالات لطف نے تفصیل سے دیے ہیں۔ یہ سب حالات لطف کا اضافہ ہیں۔ ساتھ ہی انہوں نے آفتاب کی ایک پوری غزل اور دو قطعات کے علاوہ ان کا وہ قطعہ بھی درج کر دیا ہے جو انہوں نے غلام قادر روہیلا کے ہاتھوں نابینا ہو جانے پر کہا تھا اور ساتھ ہی لطف نے اس کا اردو ترجمہ کر کے شاملِ تذکرہ کر دیا ہے۔ اس کے برخلاف گلزارِ ابراہیم میں صرف چند ہی جملے ملتے ہیں۔

(۴) میر شیر علی افسوس اور مرزا علی لطف کے گہرے مراسم تھے۔ یہ پہلی مرتبہ ''گلشن ہند'' میں مذکور ہوئے ہیں[۲۱]
(۵) سراج الدین علی خانِ آرزو کے جو حالات گلشن ہند میں درج کیے ہیں وہ ''گلزار ابراہیم'' کے تین چار سطری بیان پر ایسا اضافہ ہیں کہ کسی اور تذکرے میں اس طرح نہیں آئے[۲۲] لطف نے شاعروں کے حالات میں جا بجا مفید اضافے کیے ہیں۔ اسی لیے ''گلشن ہند'' کی بنیاد ''گلزار ابراہیم'' پر ہونے کے باوجود یہ اپنا الگ وجود رکھتا ہے اور اسی لیے اسے ''تالیف'' کہنا چاہیے۔ یہ صرف چند مثالیں ہیں جو ہم نے دی ہیں۔ ساتھ ہی چند اور باتوں کا ذکر بھی یہاں ضروری ہے:

(الف) ''گلشن ہند'' میں لطف کے ذاتی تعصبات پر مبنی رائے کا اظہار بھی کئی مقامات پر ہوتا ہے مثلاً میرزا مظہر جانجاں کے بیان میں یا تانا شاہ کے احوال میں۔

(ب) کئی جگہ پر غلط باتیں بغیر تحقیق کے لکھ دی گئی ہیں مثلاً ولی اللہ اشتیاق (وفات ۱۱۵۰ھ/ ۱۷۳۷ـ۱۷۳۸ء) کو شاہ ولی اللہ دہلوی (۱۱۱۴ھ ـ ۱۱۷۴ھ/ ۱۷۰۳ـ۱۷۶۲ء) سمجھ لیا گیا ہے[۲۳] اور ان سے ایسی دو کتابیں منسوب کردی گئی ہیں جن کا شاہ ولی اللہ دہلوی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ولی اللہ اشتیاق اور شاہ ولی اللہ دہلوی دونوں الگ الگ شخصیتیں ہیں اور وہ دو کتابیں یعنی ''قرۃ العین فی ابطال شہادۃ الحسنین'' اور ''جنت العالیہ فی مناقب المعاویہ'' ہیں۔ شبلی نعمانی نے لکھا ہے کہ کتابوں کے ''دونوں نام غلط ہیں۔ پہلی کتاب تفضیل شیخین میں ہے۔ شہادت امام حسین علیہ السلام کی ابطال سے خدانخواستہ اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اور دوسری کتاب تو بالکل فرضی ہے۔ معاویہ کے مناقب میں ان کی (شاہ ولی اللہ دہلوی) کوئی کتاب نہیں''[۲۴]

(ج) علی ابراہیم خلیل نے ''گلزار ابراہیم'' میں متعلقہ سنین، حالات و واقعات کے ساتھ درج کیے ہیں۔ مرزا علی لطف نے ان پر بھی اضافہ کیا ہے لیکن ان میں سے متعدد سنین صحیح نہیں ہیں جیسے عمدۃ الملک امیر خاں انجام کا سالِ وفات ۱۱۵۹ھ[۲۵] ہے لطف نے ۱۱۶۹ھ دیا ہے۔ میر حسن کا سالِ وفات ۱۲۰۵ھ دیا ہے جب کہ ان کا سالِ وفات ۱۲۰۱ھ ہے[۲۶] مرزا مظہر کا سالِ شہادت ۱۱۹۵ھ ہے[۲۷] جب کہ گلزار ابراہیم اور گلشن ہند دونوں نے ۱۱۹۴ھ دیا ہے۔

بحیثیت مجموعی ''گلشن ہند'' ایک مفید تذکرہ ہے جس میں ''گلزار ابراہیم'' پر اضافوں اور نئے مواد کی شمولیت نے اس کی اہمیت وافادیت میں اضافہ کر دیا ہے۔ یہ اردو کا دوسرا تذکرہ ہے جو اردو زبان میں لکھا گیا ہے۔ پہلا تذکرہ بھی ''گلشن ہند'' کے نام سے مرتب ہوا تھا جس کے مؤلف حیدر بخش حیدری ہیں اور جس کے بارے میں ہم حیدر بخش حیدری کے مطالعے میں لکھ آئے ہیں۔ فورٹ ولیم کالج کے منشیوں اور مترجموں کی یہ دوسری کتاب ہے جس کا نام ایک ہے۔ ''پہلی آرائشِ محفل'' تھی جس میں افسوس نے سبحان رائے کی ''خلاصۃ التواریخ'' کو ماخذ بنایا تھا اور دوسری حیدری کی ''آرائشِ محفل'' ہے جس میں حاتم طائی کا قصہ بیان کیا تھا۔ حیدری کا تذکرہ ایک تبرک کی حیثیت رکھتا ہے جب کہ لطف کا تذکرہ، مزاج کی رچاوٹ اور سادہ استعاراتی رنگین عبارت کی وجہ سے آج بھی لطف دیتا ہے۔ گلشن ہند میں لطف نے شعرا کے حالات کو خاص اہمیت دی ہے اور اس میں درج انتخاب کلام بھی حیدری سے بہتر ہے۔ اردو نثر کے تعلق سے بھی لطف کا ''گلشن ہند'' قدیم اور جدید نثر کے امتزاج کی وجہ سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔

گل کرسٹ نے ''گلزار ابراہیم'' کو اردو روپ میں ڈھالنے کے لیے جو ہدایات لطف کو دی تھیں اور جن کا

ذکر ''گلشنِ ہند'' کے دیباچے میں مرزا علی لطف نے کیا ہے، یہ تھیں:

(۱) گل کرسٹ نے کہا تھا کہ ''تو اگر تن دہی اس مقدمہ میں کرے تو ہم اس تذکرے کو اپنی طرز پر لکھیں''

(۲) گل کرسٹ نے یہ بھی کہا تھا کہ فارسی کتابوں کے ہندی نثر کرنے کا مقصد یہ ہے کہ صاحبان انگریز، جو تازہ ولیت سے آتے ہیں، ان کی تربیت کے لیے عبارت ایسی ہو جو آسانی سے ان کے ذہن اور سمجھ میں آ جائے۔

(۳) اور یہ بھی کہا تھا کہ اس اردو عبارت میں اگر عربی لفظ آئے تو مبتدی اس کے محلِ استعمال کو دیکھ کر سبحان اللہ کہیں اور اگر لفظ فارسی آئے تو اسے نو مشق پڑھ کر واہ واہ کہیں۔

گل کرسٹ کا مقصد یہ تھا کہ اردو عبارت مغلق نہ ہو، عربی فارسی الفاظ سے بوجھل نہ ہو۔ میر امن نے اس پر عمل کیا تھا۔ حیدری نے ''آرائشِ محفل'' اور ''توتا کہانی'' میں یہی کام کیا تھا۔ مظہر علی ولا اور حفیظ الدین احمد کی نثر میں بھی یہی روپ ملتا ہے۔ اس معیار سے جب ''گلشن ہند'' (لطف) کی نثر کو دیکھتے ہیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ اردو نثر مبتدیوں کے لیے نہیں ہے۔ اس میں عربی فارسی الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی عبارت رنگین ہے اور جملے کی ساخت پر فارسی و عربی ترکیب نحوی کا گہرا اثر ہے۔ یہاں اردو جملہ آزاد نہیں ہے بلکہ فارسی و عربی ترکیب نحوی کے شدید دباؤ میں ہے۔ پھر قافیے کے شوق اور عبارت کی رنگینی کے ذوق نے لطف کی نثر کو گنجلک بنا دیا ہے۔ یہاں رنگین فارسی نثر کا گہرا اثر اور نمایاں ہے جس سے وہ مشکل سے باہر نکل پاتے ہیں۔ لطف نے اپنے اسلوب بیان کو زیادہ سے زیادہ ہلکا بنانے کی ضرور کوشش کی ہے لیکن وہ اس میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوتے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ اردو نثر لکھنے کا یہ ان کا پہلا تجربہ تھا اور استعارہ میں لپیٹ کر، رعایت لفظی کے ساتھ، مقفیٰ نثر لکھنے کی صدیوں پرانی روایت سے نکلنا ان کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ اس روایتِ نثر میں عبارت کی رنگینی، بیان کا حسن سمجھی جاتی تھی اور اس سے پیدا ہونے والے گہرے سرخ رنگ سے، جو رنگینی پیدا ہوتی تھی، وہ فارسی نثر کے زیر اثر مقبول و پسندیدہ تھی۔ لطف نے یہ کیا کہ رنگینی کے اس گہرے سرخ رنگ میں، گل کرسٹ کی فرمائش کے مطابق، سادگی کا سفید رنگ اتنا ملایا ہے کہ رنگینی کا گہرا سرخ رنگ ہلکا پڑ کر گلابی سا ہو گیا ہے لیکن رنگینی پھر بھی برقرار رہتی ہے۔ یہی لطف کا طرز ادا ہے جو گل کرسٹ کی فرمائش کے مطابق سادہ ہرگز نہیں ہے۔ اس نثر کو فورٹ ولیم کالج کی دوسری کتابوں کی نثر سے ملایئے تو یہ سب سے مختلف نظر آئے گی۔ گل کرسٹ اس تذکرے کو سادہ و سلیس نثر میں لکھوا کر انگریزی زبان میں لکھنے کا ارادہ رکھتے تھے اور نثر کی موجودہ صورت میں وہ یہ کام نہیں کر سکتے تھے اسی لیے لطف کی ''گلشن ہند'' کا نام اس فہرستِ کتب میں نظر نہیں آتا جو گل کرسٹ کی نگرانی میں کالج کے لیے لکھوائی گئی تھیں [۲۹] معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے مسودہ پر نظر ثانی کرنے اور نثر کو سادہ و سلیس بنانے کے لیے اسے اپنے ساتھ حیدرآباد لے گئے تھے مگر اس پر نظر ثانی کی نوبت نہ آئی۔ لطف کا اظہار بیان عربی و فارسی الفاظ سے معمور تھا جو گل کرسٹ کی تدریسی ضروریات پر پورا نہیں اترتا تھا حالانکہ لطف نے اسے زیادہ سے زیادہ سادگی کے ساتھ بیان کرنے کی اپنی طرف سے پوری کوشش ضرور کی تھی۔ ''گلشن ہند'' میں نثر کے تین اسلوب بیان اور تین رنگ ملتے ہیں۔ ایک گہرا سرخ رنگ جس میں سادگی نہیں ہے اور جو استعاروں سے معمور ہے۔ دوسرا وہ رنگ جس میں سادگی کی سفیدی کے زیادہ امتزاج سے رنگین اسلوب کا سرخ رنگ ہلکا گلابی ہو گیا ہے اور تیسرا وہ اسلوب جس میں سادگی اتنی نمایاں ہے کہ گلابی رنگ بھی پھیکا پڑ گیا ہے۔ پہلی مثال کے لیے خواجہ میر درد کا ''ترجمہ'' پڑھیے:

''درد تخلص، خواجہ میر نام، متوطن شاہ جہاں آباد کے، خلف الصدق ناصر دہلوی کے۔ ثابت قدمی میں اس قطبِ آسمانِ استقلال کی اور زاویہ گزینی میں اس مرکزِ دائرہ فضل وکمال کی یہ نقل مشہور ہے اور زبانِ زد جمہور ہے کہ جس ایام میں معمور شاہ جہاں آباد کا اور ہر ایک کوچہ اس خجستہ بنیاد کا، مجمع اہلِ کمال سے اور کثرت منتخبانِ عدیم المثال سے رشکِ ہفت اقلیم اور غیرتِ جنت النعیم تھا تو معموری پر شہر کے عرصہ ربع مسکوں کا تنگ اور وہ خراب آباد تشبیہہ سے ہفت اقلیم کی ننگ تھا، جب کہ متواتر نزولِ آفات کے باعث اور مکرر ورودِ بلیّات کے سبب خراب ہوا اور مصدر عقوبت و عذاب ہوا تو ہر ایک درویش گوشہ نشیں نے اور ہر ایک صابر زاویہ گزین نے اور ہر توانگر، مال دار نے اور ہر امیر عالی مقدار نے فرار کو غنیمت جانا اور بھاگے ادھر کو جدھر پایا ٹھکانا مگر وہ سید والا تبار کہ نام نامی اس کا خواجہ میر تھا، اس قطبِ آسمانِ استقلال نے خیال بھی جگہ سے سرکنے کا نہیں کیا......'' (ص ۹۸)

یہاں بیان کی رنگینی کا رنگ گہرا سرخ ہے۔ استعاروں نے بیان میں ایسے تہ دار نکتے پیدا کیے ہیں کہ سرخی تیز تر ہوگئی ہے۔ مبالغہ نے اس سرخی کو اور گہرا کردیا ہے لیکن جب اس گہرے سرخ رنگ میں لطف سادگی کی سفیدی قدرے زیادہ ملاتے ہیں تو یہ سرخی گلابی رنگ میں بدل جاتی ہے جس کی مثال میں میؔر کے بارے میں لکھی گئی اس عبارت کو دیکھیے تو آپ کو خود یہ محسوس ہوگا کہ یہاں اسلوبِ بیان کا رنگ بدل گیا ہے:

''میؔر تخلص، نام نامی اس نگین خاتم سخن آفرینی کا میر محمد تقی ہے، متوطن اکبر آباد کے۔ سراج الدین علی خاں آرزو تخلص آپ کے کچھ رشتہ داروں میں دور کے تھے۔ ابتدائے سنِ شعور سے پرورش انھوں نے دارالخلافہ شاہ جہاں آباد میں پائی ہے اور خانِ مذکور کے فیض صحبت سے نظم ریختہ کی کیفیت باریکیوں کے ساتھ اٹھائی ہے۔ تازگی مضمون کی اور علو معانی کا بیان سے ان کے ظاہر ہے۔ فی الحقیقت کہ شاعر مذکور لطافتوں سے ریختہ کی بخوبی ماہر ہے۔ جو شخص کے نظارہ گاہِ سخن میں چشم خوردہ بیں رکھتا ہے اور چاشنی خرد سے امتیاز ذائقہ تلخ و شیریں رکھتا ہے تو وہ اس بات کو جانتا ہے اور اس رمز کو پہنچانتا ہے کہ میرِ شیریں مقال میں اور ریختہ گویانِ سابق وحال میں نسبت خورشید و ماہ کی ہے اور فرق سفید و سیاہ کا ہے بلکہ حجاب اگر مانع نہ ہو بیان کا تو تفاوت ہے زمین اور آسمان کا......'' (ص ۱۵۲)

یہاں عبارت میں اردو الفاظ کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ اردو جملہ بھی اپنی اصل ساخت کے ساتھ کچھ کچھ اُبھر رہا ہے۔ یہاں استعارہ کا زور بھی کم ہوگیا ہے۔ مبالغہ کی چاشنی بھی پھیکی پڑی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ اب اس کا رخ شاعری سے بچھڑ کر نثر کی طرف مڑ رہا ہے۔ اس میں سادگی کی سفیدی بڑھی ہے اور جب ہم میر عبدالحی تاباں کا ترجمہ پڑھتے ہیں تو اسلوب بیان کا یہ گلابی رنگ بھی غائب ہونے لگتا ہے، سادگی کی سفیدی نمایاں ہونے لگتی ہے اور اظہارِ بیان یہ صورت اختیار کرلیتا ہے:

''تاباں تخلص، میر عبدالحی نام، شاہ جہاں آبادی۔ نہایت عزیز خوب صورت اور صاحبِ جمال تھا۔ ایسا کہ دلی سے شہر میں بے مثال تھا۔ ہندو مسلمان ہر گلی کوچہ میں ایک نگاہ پر اس کی لاکھ جان سے دین و دل نذر کرتے تھے اور پرے کے پرے عاشقانِ جاں باز کے یاد میں اس لب جاں بخش مسیحادم کے مرتے تھے۔ تکلف یہ ہے کہ اس رعنائی اور دلربائی پر خود بدولت بھی دل کھو بیٹھے تھے اور ہنستے ہنستے بے اختیار صبر اور

اختیار کو رو بیٹھے تھے...... میر عبدالحی تاباں میرزا جان جاناں مظہر سے اور میرزا رفیع سودا سے ہمیشہ صحبت رکھتے تھے بلکہ مرزا رفیع سودا بنا بر اک نظر توجہ کے، کہ ان کے حال پر تھی، اکثر اشعار کو ان کے اصلاح کرتے تھے۔ عین شباب کے عالم اور جوبن کے عروج میں کہ زمان، فرمان فرمائے محمد شاہ فردوس آرام گاہ کا تھا، اس ماہ تابانِ حسن نے جامۂ زندگی کو مانند کتاں کے چاک کیا ہے........" (ص ٦٨)

اس عبارت میں اردو جملے کی ساخت سادگی بیان سے مل کر زیادہ فطری ہوگئی ہے۔ اردو الفاظ و روزمرہ کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ استعاراتی تراکیب و بندشیں کم ہوگئی ہیں۔ مبالغہ اور آرایشِ بیان کے لیے تلمیحات کا شاعرانہ استعمال بھی کم ہوگیا ہے۔ عبارت کی سادگی و سلاست کے آثار نمایاں ہوگئے ہیں۔ یہاں لطف کا اسلوب بیان اردو زبان کے مزاج سے قریب آ گیا ہے۔ یہ تینوں اسالیب بیان "گلشن ہند" میں ملے جلے ہیں لیکن غالب اثر پہلے اور دوسرے اسوب کا ہے۔ یہ اسلوب فورٹ ولیم کی مطلوبہ نثر سے الگ و مختلف ہے لیکن اس اسلوب میں رچاوٹ ہے، متانت ہے، ایسی رفعت ہے جو صاحبانِ علم کو اچھی و پر لطف لگتی ہے لیکن وہ سادگی و سلاست نہیں ہے جو گل کرسٹ کو مطلوب تھی اور میر امن، حیدری، اشک، حفیظ الدین وغیرہ کے ہاں ملتی ہے۔

لطف کی زبان اٹھارویں صدی کے آخر میں بولی جانے والی اردو زبان ہے جس میں وہ اثرات بھی نمایاں ہیں جو بول چال کی زبان کا حصہ تھے مثلاً "کر کے" کا استعمال:

(الف) "حسن تخلص، خواجہ حسن نام........ جو کہ مشہور خواجہ کمہار کر کے تھے"

(ب) شورش تخلص.......... مشہور میر پھتا کر کے تھے

(ج) مظہر تخلص، میرزا مظہر جان جاناں کر کے مشہور تھے

اس زمانے میں "ہندی" اور "ریختہ" کے لفظ اردو زبان کے لیے عام طور پر استعمال ہوتے تھے۔ اس دور کی نثر و نظم میں تواتر کے ساتھ یہ الفاظ ملتے ہیں۔ یہی صورت "گلشن ہند" میں ملتی ہے مثلاً

(الف) "فارسی دیوان ان کا صاحب نظروں کا منظور ہے اور ہندی میں تو یہی ساقی نامہ مشہور ہے"

(ب) "ایک رسالہ عروض و قافیہ کا اس نے زبانِ ریختہ میں لکھا ہے اور "فصوص الحکم" کا ترجمہ بھی زبانِ ہندی میں کیا ہے"

فورٹ ولیم کالج کی خدمات کا مفصل مطالعہ یہاں ختم ہو جاتا ہے مگر اُن چند اہم تراجم اور تالیفات کا مختصر ذکر و تعارف ضروری ہے جنھیں کالج سے وابستہ منشیوں نے تیار کیا لیکن وہ کبھی شائع نہ ہوسکیں اور جن پر آج توجہ دینا ضروری ہے۔ اگلے اور آخری باب میں ہم چند ایسے ہی تراجم و تالیفات کا ذکر کریں گے۔

حواشی:

[۱] تذکرہ گلشن ہند، میرزا علی لطف، ص ۱۴۶ (پہلا ایڈیشن) حیدرآباد دکن ۱۹۰۶ء

[۲] گلشن بے خار، مصطفیٰ خاں شیفتہ مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۶۰۔۴۶ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۳] گلشن ہند، (پہلا ایڈیشن)، مرزا علی لطف، تصحیح و تحشیہ شبلی نعمانی، ص ۱۴۷، حیدرآباد دکن ۱۹۰۶ء

[۴] ایضاً ص ۱۴

[۵] عبدالحق بحیثیت محقق از قاضی عبدالودود، مطبوعہ ''معاصر'' پٹنہ، ص ۳۱، نومبر ۱۹۵۹ء

[۶] حیات لطف، ڈاکٹر ثمینہ شوکت، ص ۴، مجلس تحقیقات اردو، حیدر آباد دکن ۱۹۶۲ء

[۷] گلشن ہند، محولہ بالا، ص ۴۹

[۸] ایضاً

[۹] گلزار آصفیہ، غلام حسین جوہر، ص ۴۵۰ حیدر آباد دکن ۱۸۵۴ء

[۱۰] حیاتِ لطف، ڈاکٹر ثمینہ شوکت، ص ۴۲، مجلس تحقیقات اردو، حیدر آباد دکن ۱۹۶۲ء

[۱۱] مرزا علی لطف، حیات اور کارنامے، ڈاکٹر مرزا اکبر علی بیگ، ص ۸۳، حیدر آباد دکن ۱۹۷۹ء

[۱۲] Histoire de la Litterature Hindouî et Hindoustani. Garcin De Tassy, P 313, Paris 1839.

[۱۳] مرزا علی لطف حیات اور کارنامے، محولہ بالا، ص ۲۱۸۔۲۱۹

[۱۴] مثنوی نیرنگِ عشق، مرزا علی لطف، مرتبہ ڈاکٹر ثمینہ شوکت، مجلسِ تحقیقاتِ اردو، حیدر آباد دکن ۱۹۶۲ء

[۱۵] طبقات الشعرا، قدرت اللہ شوق، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۳۲۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء

[۱۶] ایضاً، حاشیہ ص ۳۲۴

[۱۷] اردو مثنوی شمالی ہند میں ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۷۹۔۳۸۰، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۹ء

[۱۸] گلشن ہند، مرزا علی لطف، محولہ بالا، ص ۲

[۱۹] گلشن ہند، مرزا علی لطف، تصحیح و تحشیہ شبلی نعمانی، ص ۱۵۲۔۱۵۳، حیدر آباد دکن ۱۹۰۶ء

[۲۰] ایضاً، ص ۱۵۳

[۲۱] ایضاً، ص ۴۹

[۲۲] ایضاً، ص ۲۴

[۲۳] تاریخ ادب اردو (جلد دوم)، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۲۶۶۔۲۶۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۲۴] گلشن ہند، محولہ بالا، حاشیہ مرقومہ شبلی نعمانی، ص ۳۴

[۲۵] تاریخ ادب اردو جلد دوم، محولہ بالا، ص ۱۳۸

[۲۶] ایضاً، ص ۸۲۴

[۲۷] ایضاً، ص ۳۶۳

[۲۸] Origins of Modern Hindustani Literature......M.Atique Siddiqi, P159-160, Aligarh 1963.

پندرھواں باب

فورٹ ولیم کالج کی چند غیر مطبوعہ تالیفات وتراجم

یاد رہے کہ فورٹ ولیم کالج کے شعبہ ہندوستانی میں جو کچھ ہوا یا جو کچھ لکھا یا لکھوایا گیا اس کا بنیادی مقصد تو یہ تھا کہ ولایت سے آنے والے نوجوان انگریز افسران کی ہندوستانی زبان وثقافت کے حوالے سے ایسی تربیت کی جائے کہ وہ ہندوستان کی زبانوں اور یہاں کے سماجی وتہذیبی حالات سے واقف ہو کر بہتر طریقے سے حکمرانی کر سکیں۔ اس مقصد کے پیش نظر نصابی کتابیں تیار کرائی گئیں جن کی اشاعت سے جدید اردو نثر کا رواج عام ہوا۔ یہ بھی یاد رہے کہ اس وقت اردو زبان شعبۂ ہندوستانی کی سب سے اہم و بڑی زبان تھی جو سارے ہندوستان میں بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ گل کرسٹ نے سب سے زیادہ اسی زبان کے سکھانے پر توجہ دی اور سب سے زیادہ کتابیں اسی زبان میں لکھوائی گئیں۔ مغلیہ سلطنت کی شام ہو چکی تھی اور غروبِ آفتاب کا وقت آ گیا تھا۔

ان کتابوں کی تالیفی سرگرمیوں اور اشاعت سے، شاعری کے ساتھ، اب نثر نے بھی اہمیت اختیار کر لی۔ بول چال کی زبان سے قریب رہتے ہوئے نثر لکھنے کا اسلوب بیان نیا رجحان بن کر ابھرنے لگا اور فارسی و عربی کے زیر اثر رنگین عبارت کے موجود و پسندیدہ اسلوب کا رواج کم ہونے لگا۔ اس سے اردو نثر کو جدید دور میں داخل ہونے کا راستہ مل گیا۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ بول چال کی زبان میں نثر لکھنے کے نمونے اٹھارویں صدی عیسوی میں بھی موجود تھے جن کا مطالعہ ہم ''تاریخ ادب اردو'' کی جلد دوم میں کر آئے ہیں لیکن اس اسلوب بیان نے ایک رجحان، ایک تحریک کی صورت اختیار نہیں کی تھی۔ سادہ وسلیس اور بول چال کی زبان میں نثر کالج کی نصابی ضرورت تھی اور اس رجحان کی بنیاد استِ گِل کرسٹ نے رکھی تھی۔ جتنی قابلِ ذکر کتابیں فورٹ ولیم کالج کے لیے لکھی اور لکھوائی گئیں وہ گل کرسٹ ہی کی فکر اور سوچ کا نتیجہ تھیں۔ وہ چار سال سے بھی کم عرصے کالج میں رہا لیکن اس کو نئے رجحان کے خالق کے طور پر، ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ وہ اردو نثر کی تاریخ کا ایک روشن باب ہے۔ اس کے بعد شعبۂ ہندوستانی کے جو صدور اور پروفیسر آئے جیسے ولیم ہنٹر، ولیم ٹیلر، ٹامس روبک، مویت، ولیم پرائس وغیرہ انھوں نے گل کرسٹ کی طرح کوئی ایسا کام نہیں کیا جو ان کے نام کو روشن کرتا۔ وہ تخلیقی وعلمی سرگرمیاں، جو اس شعبے کی پہچان تھیں، ماند پڑتی چلی گئیں۔ ادھر کالج کا بانی گورنر جنرل ولزلی بھی اپنی میعاد پوری کر کے ولایت واپس چلا گیا اور یہ شعبہ بغیر سر کے چلتا رہا۔ حتی کہ ان مسودوں کو شائع کرنے کا کام بھی کم سے کم تر ہوتا چلا گیا جو مترجموں اور منشیوں سے خاص طور پر تیار کرائے گئے تھے۔ اب ان مسودوں کو کم از کم اسی طرح شائع کرنے کی ضرورت ہے جس طرح ڈاکٹر عبادت بریلوی نے فورٹ ولیم کالج کی غیر مطبوعہ کتابوں کو پہلی بار مرتب و شائع کیا ہے اور جن کے حوالے ہم پچھلے ابواب میں دیتے آئے ہیں۔ اگر ان ابواب میں دیے گئے حوالوں کی مدد سے ان تراجم وتالیفات کی فہرست بنائی جائے تو علمی، تاریخی اور فکشن کی تیس

چالیس مفید کتابیں اردو ادب کو ثروت مند بنائیں گی۔ اردو کے کلاسیکل ادب کو چھاپ کر نئی زندگی دینے کا تاریخی کام امتیاز علی تاج نے مجلس ترقی ادب لاہور سے ساٹھ کی دہائی میں شروع کیا تھا۔ آج اس کام کو مسلسل آگے بڑھانے کی ضرورت ہے۔ اس سلسلے کی کچھ اہم کتابوں کے نام یہ ہیں۔ باقی کی فہرست مؤلفین فورٹ ولیم کالج کے اُن مطالعوں سے تیار کی جاسکتی ہے جو ہم نے پچھلے صفحات میں کیے ہیں:

(۱) قصہ فیروز شاہ از محمد بخش: گل کرسٹ نے کالج کونسل کے لیے اپنی رپورٹ، مورخہ ۹ر ستمبر ۱۸۰۳ء میں لکھا ہے کہ اس کا مؤلف ہندوستان کا باشندہ ہے اور اس کتاب کے بارے میں شیر علی افسوس کی رائے بہت اچھی ہے[۱]

(۲) دلربا از تو تارام: تو تارام، جیسا کہ گل کرسٹ نے اپنی رپورٹ مورخہ ۹ر ستمبر ۱۸۰۳ء میں بتایا ہے۔ Berasut میں منشی کے عہدے پر فائز ہیں[۲]

(۳) گلِ ہرمز از غلام حیدر: گل کرسٹ کی رپورٹ مورخہ ۹ر ستمبر ۱۸۰۳ء کے مطابق غلام حیدر بنگال کے رہنے والے ہیں اور انھوں نے فارسی سے اردو میں بہترین ترجمہ کیا ہے[۳]

(۴) حسن و عشق از منشی محمد وارث: غلام حیدر عزت۔ منشی محمد وارث نے ۱۲۱۸ھ بعہدِ ولزلی فارسی زبان کی ''گلشنِ عشق'' کا اردو نثر میں ترجمہ کیا۔ اس کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں موجود ہے۔ اس مخطوطے کے صفحہ دو پر لکھا ہے کہ ''اس قصۂ دلآویز کو کسی استادِ کامل نے فارسی میں نظم کر ''گلشنِ عشق'' نام رکھا تھا۔ از بس کہ اس کی تمہید طویل اور الفاظ دقیق بعبارتِ رنگین اور صنعتِ اشعار و فصاحت گفتار کے سبب سے مطلب فہمی میں توقف ہوتا تھا، اس واسطے منشی الملنشی محمد وارث نے اسے مختصر کر نثر میں لکھا ہے۔ اب غلام حیدر عزت نے بارہ سو اٹھارہ (۱۲۱۸ھ) ہجری قدسی...... حسب الحکم مستر جان گل کرسٹ .... کے زبان ریختے میں نثر کیا اور ''حسن و عشق'' نام رکھا''[۴]

(۵) جامع الاخلاق از شیخ امانت اللہ مترجم تفریقِ ہندی مدرسہ: اس کا عکسی قلمی نسخہ میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ اس کی تمہید میں شیخ امانت اللہ نے بتایا ہے کہ جب ہدایت الاسلام کی جلد اول سے فراغت کی، ''اخلاقِ جلالی'' کا ترجمہ زبانِ ریختہ میں کر 'نام' جامع الاخلاق' رکھا''[۵]

ان کے علاوہ تواریخ (ہسٹری) کی وہ کتابیں ہیں جو کم و بیش سب کی سب غیر مطبوعہ و اہم ہیں مثلاً:

(۶) انتخابِ سلطانیہ از خلیل علی خان اشک: اشک نے ماردانٹ رکٹس (Mordaunt Ricketts) کی فرمائش پر ''۱۲۱۹ھ مطابق ۱۸۰۵ء میں ابتدائے بنیاد دلی سے سنہ حال تک شاہ عالم کے، شہر مذکور میں کتنے بادشاہ ہوئے، اس کے احوال لکھو''۔ ''انتخاب سلطانیہ'' اس کا تاریخی نام ہے۔ اس کا تعارف اشک کے مطالعے میں پچھلے صفحات میں آچکا ہے۔

(۷) ''کتاب واقعاتِ اکبر'' (۱۲۲۴ھ) از خلیل علی خان اشک: یہ ابوالفضل بن مبارک کی تصنیف ''اکبر نامہ'' کا اردو روپ ہے جسے اشک نے ۱۸۰۹ء میں ترجمہ کیا۔ ''کتاب واقعاتِ اکبر'' اس کا تاریخی نام ہے۔ اس کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں موجود ہے۔ اس کا تعارف اشک کے ذیل میں پچھلے صفحات میں آچکا ہے۔

(۸) ''تاریخ نادری'' از منشی محمد مہدی (فارسی) و ترجمہ (اردو) حیدر بخش حیدری۔ یہ فارسی تاریخ نادری کا اردو ترجمہ ہے جسے ولیم ٹیلر کی فرمائش پر ۱۲۲۴ھ/ ۱۸۰۹ میں حیدر بخش حیدری نے شروع کیا اور ۱۲۲۵ھ میں مکمل کیا۔ نادر شاہ کے سلسلے میں یہ مستند تاریخ مانی جاتی ہے۔ اس کا تعارف حیدری والے باب میں پہلے آچکا ہے۔ اس کی عکسی نقل میرے

کتب خانے میں محفوظ ہے۔

(۹) تاریخ شیر شاہی از مظہر علی خاں ولا۔ ولا نے جیمس مویت (James Mouat) کی تجویز پر اسے فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا۔ یہ تاریخ شیر شاہ سوری کے سلسلے میں مستند مانی جاتی ہے۔ کراچی سے ڈاکٹر معین الحق نے اسے مرتب کر کے ۱۹۶۳ء میں سلمان اکیڈمی کراچی سے شائع کیا۔ اس کا تعارف مظہر علی خاں ولا والے باب میں پہلے آ چکا ہے۔ اس کے قلمی نسخے کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

(۱۰) تاریخِ جہانگیر شاہی از مظہر علی خاں ولا۔ (۱۲۲۴ھ) یہ ''اقبال نامۂ جہانگیری'' کا اردو ترجمہ ہے۔ جس کا تعارف مظہر علی خاں ولا والے باب میں پہلے آ چکا ہے۔

(۱۱) تاریخ آسام از میر بہادر علی حسینی۔ (۱۲۲۰ھ/ ۱۸۰۵ء) اورنگ زیب بادشاہ کے عہد میں نواب عمدۃ الملک کی مہم آسام کے چشم دید حالات وواقعات، وقائع نویس ولی احمد شہاب الدین نے لکھے ہیں۔ اس کا تعارف بھی حسینی کے ذیل میں پہلے آ چکا ہے۔ اس کے قلمی نسخے کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

(۱۲) اقبال نام از منشی سید بخشش علی۔ یہ سیر المتاخرین (فارسی) کے اس حصے کا اردو ترجمہ ہے جس میں ہندوستان میں انگریزوں کی آمد کے بعد کے حالات وواقعات درج ہیں۔ ''اقبال نامہ'' کا آغاز سراج الدولہ کے ذکر سے شروع ہوتا ہے۔ یہ اہم کتاب ہے۔

جب یہ کتاب ولیم پرائس کو تبصرے کے لیے بھیجی گئی تو اس نے لکھا کہ ''اگر ہندوستانی کی شکل میں اردو تعلیم جاری رہتی تو میر بخشش علی کا ترجمہ بہت مفید ثابت ہوتا لیکن حال ہی میں میرے شعبے میں ''اردو'' کی جگہ پر ''ہندی'' کی تعلیم کا آغاز ہو جانے کی بنا پر اس قسم کے ترجموں کی ضرورت نہیں ہے۔ اب ایسی کتابوں کے بجائے نئی قسم کی کتابوں کی ضرورت ہوگی'' [۶] اسی کے ساتھ ہواؤں کا رخ بدلنے سے انیسویں صدی کی پہلی چوتھائی کا یہ سب سے اہم و بڑا مرکز اردو زبان کے لیے ختم ہو گیا اور اردو ہندی تنازع کے سیاسی بکھیڑوں اور انگریزی حکمرانوں کی نئی مصلحتوں نے ہندو اور مسلمان کو ایک دوسرے سے دور کرنے کا عمل تیز کر دیا۔ باقی انیسویں صدی میں اردو ہندی تنازع الگ الگ دو قوموں کی صورت میں نمایاں ہونے لگا۔

(۱۳) باغ سخن (ترجمہ بوستانِ سعدی) از حاجی مرزا مغل نشان۔ مرزا مغل نے گل کرسٹ کی فرمائش پر تقریباً دو ماہ میں دن رات لگ کر شیخ سعدی شیرازی کی مشہور زمانہ تصنیف ''بوستان'' کا ''باغ سخن'' کے نام سے اردو میں ترجمہ کیا۔ شیر علی افسوس ''گلستان سعدی'' کا ترجمہ ''باغ اردو'' کے نام سے پہلے کر چکے تھے۔ ''باغِ سخن'' کے مخطوطے کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے جس کا اصل قلمی نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی اوف بنگال، کلکتہ میں موجود ہے۔

سفر لمبا ہے۔ آیئے آگے چلیں اور نئے حکمرانوں کے شہر کلکتہ سے پرانے حکمرانوں کے شہر دہلی جانے سے پہلے لکھنؤ چلیں جہاں نئی نئی آرائشوں اور نئے نئے کھیل تماشوں کے ساتھ مغلیہ تہذیب کی لکھنوی صورت سنبھالا لے رہی ہے اور جہاں پرانی تہذیب، اپنے روایتی رویوں کے ساتھ، زندہ ہے اور جہاں رنگین و مسجع مقفیٰ نثر اب بھی پسندیدہ و مقبول ہے۔ لکھنؤ کے دلی والے جرأت، انشا، مصحفی، رنگین اور تحسین کی ''نوطرز مرصع'' کا مطالعہ ہم پہلے کر آئے ہیں۔ اب ہم ''نوطرز مرصع'' کے بعد اور ''فسانۂ عجائب'' سے پہلے کی ان درمیانی کڑیوں کو تلاش کریں گے جن کے بغیر یہ تصویر پوری طرح اجاگر نہیں ہو سکتی۔ یہ درمیانی کڑیاں ہمیں گلشنِ نوبہار (مہجور)، قصۂ رنگین گفتار (عظمت اللہ نیاز)

اور سحرالبیان (غلام علی عشرت) میں نظر آتی ہیں۔ ان تصانیف کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] Origins of Modern Hindustani Literature, M.Atique Siddiqi, P 141, Aligrah 1963.

[۲] ایضاً

[۳] ایضاً

[۴] عکسی نقل مخطوطہ ''حسن وعشق'' مملوکہ جمیل جالبی کراچی، صفحہ ۲، مخزونہ ایشیاٹک سوسائٹی اوف بنگال، کلکتہ۔

[۵] عکسی نقل، قلمی ''جامع الاخلاق'' مملوکہ جمیل جالبی، کراچی، مخزونہ ایشیاٹک سوسائٹی اوف بنگال، کلکتہ۔

[۶] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر عبیدہ بیگم، ص ۵۵۸، لکھنو ۱۹۸۳ء

فصل سوم

نو طرزِ مرصع اور فسانۂ عجائب کی درمیانی کڑیاں

نثر رنگیں کا نقطۂ عروج: مرزا رجب علی بیگ سرور

سرور لکھنوی اور میر امن دہلوی کا قضیہ

نوطرز مرصع اور فسانۂ عجائب کی درمیانی کڑیاں

عطا حسین خاں تحسین کی ''نورطرز مرصع'' ۱۷۷۴ء میں لکھی گئی جس میں عطا حسین تحسین نے دعویٰ کیا ہے کہ ''آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجاد تازہ کا نہیں ہوا''۔ ''نوطرز مرصع'' سے اردو نثر کی دو روایتیں وجود میں آتی ہیں۔ ایک شاعرانہ نثر یعنی عبارت رنگیں کی روایت جس کی اولیت کا سہرا تحسین کے سر بندھتا ہے اور دوسری سادہ و روزمرہ کی بول چال کی زبان پر مبنی نثر۔ پہلی روایت میں ''نوطرز مرصع'' کے بعد مہجور کی ''گلشن نوبہار'' لکھی جاتی ہے اور دوسری روایت میں پہلی تصنیف، فورٹ ولیم کالج کے لیے لکھی جانے والی، میر امن کی ''باغ و بہار'' سامنے آتی ہے۔ میر امن اور محمد بخش مہجور دونوں نے اپنی اپنی تصانیف ''باغ و بہار'' اور ''گلشن نوبہار'' میں ''نوطرز مرصع'' کا نام لے کر اپنے ماخذ کا اعتراف کیا ہے۔ میر امن کی ''باغ و بہار'' کے سرورق کی پیشانی پر یہ الفاظ ملتے ہیں ''باغ و بہار'' تالیف کیا ہوا میر امن دلی والے کا، ماخذ اس کا نوطرز مرصع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چہار درویش سے'' اور مہجور نے گلشن نوبہار کے ''سبب تالیف قصہ جاں کاہ'' کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''ایک روز قصہ غم اندوز، شاہزادہ مہر افروز اور ملکہ ماہ پرور خورشید انور کا، بیچ گوش ہوش اس احقر مضطر کے پڑا۔ بے اختیار ایک بارگی ازطبیعت میں بلبل خیال، شیریں مقال یوں ترنم سرا ہوا کہ اس قصہ فصیح و ملیح کو بہ خط گلزار بہ صفحۂ رنگیں زبان ہندی میں بطرز نو مرصع کے لکھیے اور تمام ہنگام اس دل آرام کا باغ جہاں میں گلشن نوبہار سرسبز و شاداب کیجیے۔ .....'' [الف]

میر امن کی تالیف ''باغ و بہار'' سے مقابلے کا رشتہ جوڑتے ہوئے مرزا رجب علی بیگ سرور نے میر امن پر طنز کرتے ہوئے لکھا ''مگر بہ نسبت مولف اول عطا حسین خاں کے، سو جگہ منھ کی کھائی ہے۔ لکھا تو ہے کہ ہم دلی کے روڑے ہیں، پر محاوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں۔ پتھر پڑیں ایسی سمجھ پر.....'' [ب] اس کے برخلاف ''باغ و بہار'' کے پہلے ایڈیشن، مطبوعہ ۱۸۰۴ء کے دیباچے میں گل کرسٹ نے لکھا کہ ''عطا حسین خاں نے سب سے پہلے اس کا ترجمہ نوطرز مرصع کے نام سے کیا لیکن اردو زبان کے نمونے کے طور پر اس لیے قابل اعتراض سمجھا گیا کہ اس میں فارسی وعربی تراکیب و محاورات کثرت سے استعمال کیے گئے تھے۔'' [ج] اس سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ ''نوطرز مرصع'' کا اسلوب بیان گل کرسٹ کی بول چال کی زبان پر مبنی مطلوبہ نثر سادہ سے الگ و متضاد تھا اور ''باغ و بہار'' کا اسلوب پسندیدہ اور گل کرسٹ کی نصابی ضرورت کے عین مطابق تھا۔

''نوطرز مرصع'' کے رنگین اور مسجع و مقفیٰ اسلوب بیان نے ''گلشن نوبہار'' کی نثر میں ارتقائی منزل طے کی اور ''فسانۂ عجائب'' میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ کر تمام ہوئی۔ سادہ نثر میر امن کے ہاں اپنے عروج کو پہنچی اور فورٹ ولیم کالج کی متعدد تصانیف میں اپنے ارتقائی منازل طے کرکے سرسید کی جدید نثر سے آملی۔ اس اعتبار سے رنگین روایت کے تاریخی سفر میں ''نوطرز مرصع'' کی پہلی کڑی ہے اور ''گلشن نوبہار'' درمیانی کڑی کی حیثیت میں غیر معمولی اہمیت

نوطرز مرصع اور فسانہ عجائب کی درمیانی کڑیاں

عطا حسین خاں تحسین کی ''نو طرز مرصع'' ۱۷۷۴ء میں لکھی گئی جس میں عطا حسین تحسین نے دعویٰ کیا ہے کہ ''آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجادِ تازہ کا نہیں ہوا''۔ ''نوطرز مرصع'' سے اردو نثر کی دو روایتیں وجود میں آتی ہیں۔ ایک شاعرانہ نثر یعنی عبارت رنگیں کی روایت جس کی اولیت کا سہرا تحسین کے سر بندھتا ہے اور دوسری سادہ و روزمرہ کی بول چال کی زبان پر مبنی نثر۔ پہلی روایت میں ''نوطرز مرصع'' کے بعد مہجور کی ''گلشن نو بہار'' لکھی جاتی ہے اور دوسری روایت میں پہلی تصنیف، فورٹ ولیم کالج کے لیے لکھی جانے والی، میر امن کی ''باغ و بہار'' سامنے آتی ہے۔ میر امن اور محمد بخش مہجور دونوں نے اپنی اپنی تصانیف: ''باغ و بہار'' اور ''گلشن نو بہار'' میں ''نوطرز مرصع'' کا نام لے کر اپنے ماخذ کا اعتراف کیا ہے۔ میر امن کی ''باغ و بہار'' کے سرورق کی پیشانی پر یہ الفاظ ملتے ہیں ''باغ و بہار'' تالیف کیا ہوا میر امن دلی والے کا، ماخذ اس کا نوطرز مرصع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چار درویش سے'' اور مہجور نے گلشن نو بہار کے ''سبب تالیف قصہ جاں کاہ'' کہ ذیل میں لکھا ہے کہ ''ایک روز قصۂ غم انداز، شاہزادہ مہر افروز اور ملکہ ماہ پرور خورشید انور کا، بیچ گوشِ ہوش اس احقر مضطر کے پڑا۔ بے اختیار ایک بار گلزارِ طبیعت میں بلبل خیال، شیریں مقال یوں ترنم سرا ہوا کہ اس قصۂ فصیح و ملیح کو بہ خط گلزار بہ صفحۂ رنگیں زبانِ ہندی میں بطرز نو مرصع کے لکھیے اور نام نیک انجام اس دل آرام کا باغ جہاں میں گلشن نو بہار سرسبز و شاداب کیجیے......'' [الف]

میر امن کی تالیف ''باغ و بہار'' سے مقابلے کا رشتہ جوڑتے ہوئے مرزا رجب علی بیگ سرور نے میر امن پر طنز کرتے ہوئے لکھا: ''مگر بہ نسبت مولف اول عطا حسین خاں کے، سو جگہ منھ کی کھائی ہے۔ لکھا تو ہے کہ ہم دلی کے روڑے ہیں، پر محاوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں، پتھر پڑیں ایسی سمجھ پر......'' [ب] اس کے برخلاف ''باغ و بہار'' کے پہلے ایڈیشن، مطبوعہ ۱۸۰۴ء کے دیباچے میں گل کرسٹ نے لکھا کہ ''عطا حسین خاں نے سب سے پہلے اس کا ترجمہ نوطرز مرصع کے نام سے کیا لیکن اردو زبان کے نمونے کے طور پر اس لیے قابلِ اعتراض سمجھا گیا کہ اس میں فارسی و عربی تراکیب و محاورات کثرت سے استعمال کیے گئے تھے'' [ج] اس سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ ''نوطرز مرصع'' کا اسلوب بیان گل کرسٹ کی بول چال کی زبان پر مبنی مطلوبہ نثر سادہ سے الگ و متضاد تھا اور ''باغ و بہار'' کا اسلوب پسندیدہ اور گل کرسٹ کی نصابی ضرورت کے عین مطابق تھا۔

''نوطرز مرصع'' کے رنگین اور مسجع و مقفیٰ اسلوب بیان نے ''گلشن نو بہار'' کی نثر میں ارتقائی منزل طے کی اور ''فسانہ عجائب'' میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ کر تمام ہوئی۔ سادہ نثر میر امن کے ہاں اپنے عروج کو پہنچی اور فورٹ ولیم کالج کی متعدد تصانیف میں اپنے ارتقائی منازل طے کر کے سرسید کی جدید نثر سے آملی۔ اس اعتبار سے رنگین اردو نثر کے تاریخی سفر میں ''نوطرز مرصع'' کی پہلی کڑی ہے اور ''گلشن نو بہار'' درمیانی کڑی کی حیثیت میں غیر معمولی اہمیت

رکھتی ہے۔ اگر تحسین کی ''نوطرز مرصع'' کے زیر اثر اور اس سے آگے نکل جانے کے جذبے سے مہجور ''گلشن نو بہار'' تصنیف نہ کرتے تو ''فسانۂ عجائب'' بھی اس طرح نہ لکھی جاتی جیسی وہ لکھی گئی ہے۔ روایت اسی طرح اپنا ارتقائی سفر طے کرتی ہے اور نئے ناموں اور نئی صورتوں کے ساتھ رنگ بدل بدل کر خود کو قائم کرتی ہے۔ آیئے اب پہلے ''گلشن نو بہار'' کے مصنف محمد بخش مہجور سے ملتے ہیں۔

حواشی:

[الف] گلشن نو بہار، محمد بخش مہجور، ص ۵۔۶، لکھنؤ ۱۲۶۲ھ

[ب] فسانۂ عجائب، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۳۰، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دلی ۱۹۹۰ء

[ج] Bagh-o-Bahar, Preface By John Gilchrist, First Edition, Calcutta 1804.

پہلا باب

محمد بخش مہجور

حالات اور مطالعہ: گلشن نوبہار، نورتن

محمد بخش نام، مہجور تخلص (م ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴۔۱۸۲۵ء) حکیم خیر اللہ (م ۱۶/ شعبان، دوشنبہ ۱۲۲۶ھ/ ۱۸۱۱ء) [۱] کے بیٹے اور میاں قلندر بخش جرأت کے شاگرد تھے [۲] مصحفی نے لکھا ہے کہ اصلاً وہ فتح پور کے رہنے والے تھے لیکن جب ان کا دانا پانی اٹھا تو وہ چند سال ہوئے لکھنؤ آ کر محلہ مفتی گنج میں رہنے لگے۔ نوجوانی ہی سے شعر گوئی کی طرف طبیعت مائل تھی۔ اسی زمانے میں جرأت کی شاگردی اختیار کی جس پر وہ فخر کرتے تھے [۳] مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ مہجور ایک مدت سے ان سے بھی عقیدت رکھتے ہیں۔ عبدالحی صفا نے لکھا ہے کہ مہجور شیخ قلندر بخش جرأت اور مرزا خانی نوازش سے مشورۂ سخن رکھتے تھے [۴] مصحفی نے یہ بھی بتایا ہے کہ مہجور نے زبانِ اردوئے ریختہ میں تین کتابیں لکھی ہیں اور ان کی نقلیں و حکایات (نورتن) اس قدر مقبول ہیں کہ ان نقلوں نے ''دوستانِ معنی پرست'' کے دلوں میں گھر کر لیا ہے اور اس وقت ان کی عمر ۴۵ برس ہے۔ ''ریاض الفصحاء'' کی تکمیل (۱۲۳۶ھ) کے چار سال بعد مہجور حج بیت اللہ کے لیے گئے اور وہیں مدینہ منورہ میں ۱۲۴۰ھ میں وفات پائی [۵] یہی مصحفی کا سالِ وفات ہے اور یہی ''فسانۂ عجائب'' کا سالِ تصنیف ہے۔

مہجور خوش طبع، مہذب و وضع دار انسان تھے اور شعر و ادب سے پیدائشی لگاؤ رکھتے تھے۔ مصحفی نے مہجور کو ''جوان ظریف الطبع اور مہذب الاخلاق'' لکھا ہے۔ مصحفی کے شاگرد پیر بخش مسرور مہجور کے بھانجے تھے جیسا کہ ''نورتن'' کے قطعۂ تاریخ ختم کتاب کے عنوان سے معلوم ہوتا ہے۔ ''قطعہ تاریخ مسرور ہمشیر زادہ مہجور در ختم کتاب'' [۶] افسر صدیقی نے لکھا ہے کہ پیر بخش مسرور کے والد کا نام حیات اللہ تھا۔ یہ قلاش تخلص کرتے تھے۔ مہجور نے ان کا ایک فارسی شعر ''نورتن'' میں درج کیا ہے۔ شیخ محمد بخش مہجور قلاش کے برادرِ نسبتی (سالے) تھے [۷]

مہجور شاعری اور نثر دونوں پر قدرت رکھتے تھے۔ محسن علی محسن لکھنوی نے لکھا ہے کہ ایک دیوان، ایک مثنوی موتی باغ کی تعریف میں اور ''چار چمن'' ''علمِ حکمت میں ان سے یادگار ہے [۸] مصحفی نے تین کتابوں کا ذکر کیا ہے۔ نظامی بدیوانی نے نورتن، گلشنِ نوبہار اور چار چمن کے نام لیے ہیں [۹] ''چار چمن'' ناپید ہے۔ مہجور نے ''گلشن نوبہار'' میں اپنی کسی اور تصنیف کا ذکر نہیں کیا۔ صرف قصہ ہائے عجیب سے اپنی گہری دلچسپی کا ذکر کیا ہے لیکن ''نورتن'' میں انشائے گلشنِ نوبہار اور انشائے چار چمن کا ذکر کیا ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ''گلشن نوبہار'' ان کی پہلی، چار چمن دوسری اور نورتن تیسری تصنیف تھی اور یہی وہ کتابیں ہیں جن کی طرف مصحفی نے اشارہ کیا ہے۔ اب مہجور کی تصانیف کی فہرست یوں، مرتب کی جا سکتی ہے:

(۱) انشائے گلشن نو بہار۔ مہجور کی پہلی تصنیف ہے جو ۱۲۲۰ھ/ ۶۔۱۸۰۵ء میں لکھی گئی جس کا ''قطعہ تاریخ اختتام طبع زاد مصنف'' ترقیمے میں درج ہے۔ اس کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

(۲) انشائے چار چمن۔ یہ بھی قصہ کہانی کی کتاب ہے جس کا ذکر ''نورتن'' کے دیباچے میں مہجور نے کیا ہے اور بتایا ہے کہ ''انشائے چار چمن دل لگن پُر از قصص دل فریب، فسانہ ہائے عجیب بہ عبارت رنگین اور مضمون نو آئین زبانِ اردو میں تحریر و تسطیر کی.........'' یہ کتاب تا حال ناپید ہے۔

(۳) ''انشائے نورتن'': اس کا سالِ تکمیل ۔۱۲۳۰ھ/ ۱۸۱۵ء ہے جیسا کہ مسرور کے قطعہ تاریخ درختم کتاب سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہ متفرق حکایات اور نقلوں کی کتاب ہے اور اسی لیے اس کا نام ''نورتن'' رکھا گیا ہے۔ اس کا مطالعہ ہم آگے کریں گے۔

(۴) دیوان مہجور ''سراپا سخن'': میں محسن لکھنوی نے مہجور کے ایک دیوان، ایک مثنوی ''موسیٰ باغ کی تعریف میں'' کا ذکر کیا ہے۔ مہجور کی یہ مثنوی بھی نایاب ہے اور ان کا دیوان بھی کم یاب ہے۔ قاضی عبدالودود نے ان کے ایک ناقص الآخر دیوان کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ فہرستِ کتب خانہ ''انجمن'' میں شاعر کا نام صدرالدین دیا ہے لیکن یہ دیوان مہجور صاحبِ نورتن کا ہے'' اور یہ بھی بتایا ہے کہ اس میں قدرت، مسرور اور ترقی کی غزلوں پر مہجور کے مخمسات بھی شامل ہیں اور ایک قصیدہ آصف الدولہ کی مدح میں بھی موجود ہے۔ اس میں مہجور کے برادر نسبتی شیخ حیات اللہ قلاش کی وفات کا سال ۱۲۲۷ھ بھی درج ہے۔ اپنے استاد جرأت کا قطعہ تاریخ وفات بھی شامل ہے جس کے اس مصرع: ''گیا جنت میں جرأت آہ ہے ہے'' سے ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس میں مہجور کے والد حکیم خیر اللہ کی تاریخ وفات: ۱۶ر شعبان وقت پگاہ ۱۲۲۶ھ دی ہے جو ''موئے طاہر حکیم خیر اللہ'' سے اس صورت میں نکلے گا کہ ''موئے'' کے ۵۷ لیے جائیں یعنی م کے ۴۰، و کے ۶، ہمزہ کا ایک اور یے کے دس'' [۱۰] مصحفی نے ریاض الفصحا میں مہجور کے دس شعر دیے ہیں۔ گلشن نو بہار اور انشائے نورتن میں بھی مہجور نے اپنے شعر دیے ہیں جن کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ مہجور پختہ گو شاعر ضرور تھے لیکن ان کی شاعری مروجہ روایتِ شاعری کے رنگ سے مملو ہے اور اسی روایت کی تکرار کرتی ہے۔ ان کی شاعری میں کوئی الگ پن نہیں ہے۔ آج ان کی اہمیت ''انشائے نورتن'' اور بالخصوص ''گلشن بہار'' کی وجہ سے ہے کہ یہ ''نوطرز مرصع'' اور ''فسانہ عجائب'' کی روایتِ نثر کی درمیانی کڑی ہے۔

''گلشن نو بہار'' جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں، مہجور کی پہلی تصنیف ہے جو ۱۲۲۰ھ/ ۶۔۱۸۰۵ء میں لکھی گئی جس کا قطعہ تاریخ اختتام طبع زاد مصنف آخر میں درج ہے جس کے آخری مصرع: ''ندا ہاتف نے دی'' ہے یہ فرح بخش'' کے آخری چار لفظوں سے ۱۲۲۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ''فسانہ عجائب'' کی طرح یہ بھی برسوں بعد ۱۲۶۲ھ میں لکھنؤ سے شائع ہوئی [۱۱] ''گلشن نو بہار'' ''نوطرز مرصع (۱۷۷۴ء) [۱۲] کے طرز میں لکھی گئی ہے جس کا اظہار خود مہجور نے دیباچے میں کیا ہے:

''بے اختیار ایک بار گلزار طبیعت میں بلبل خیال، شیریں مقال یوں ترنم سرا ہوا کہ اس قصہ فصیح و بلیغ کو بخط گلزار بہ صفحہ رنگیں، زبانِ ہندی میں بطرزِ ''نوطرز مرصع'' کے لکھیے اور نام نیک انجام اس دل آرام کا باغ جہاں میں گلشن نو بہار سرسبز و شاداب کیجیے.........'' (ص ۵۔۶)

مہجور نے اس داستان کا نام ایک خیالی باغ کے نام پر رکھا ہے جس کی تفصیل ''گلشن نو بہار'' میں اس وقت دی ہے جب

مہرافروز بیابانِ ہولناک میں چلتے چلتے تھک کر چور ہو جاتا ہے اور کیا دیکھتا ہے کہ:

''ایک باغ رشکِ فردوس اس صحرا میں لہلہا رہا ہے..... اس ''گلشن نوبہار'' میں جواہر زواہر کے ہیں۔ چنانچہ گیندے عقیقِ زردہ کے، گل شبّو بلورِ ناب کے، موگرا دُرِ نجف کا، موتیا موتی کا، گل لالہ لعل بدخشاں کا، نافرمان نیلم کا، گل چنپا پکھراج کا، گل اورنگ عقیقِ سرخ کا، گل خیرو لاجورد کا، گلِ فرنگ تانبڑے کا، سیوتی صدف بے بہا کی، گل اشرفی شرجق کے......'' [۱۳]

اسی قصے میں ایک اور جگہ پر اس باغ کا ذکر اس طرح آیا ہے:

غرض بعد تناول خاصہ کے ماہ پرور تو بارہ دری میں بیٹھ کر نظارۂ ''گلشن نوبہار'' ہوئی اور مہرافروز......'' (ص ۱۸۶)

''گلشنِ نوبہار'' کے قصے کے دو ماخذ ہیں۔ ایک شاہزادہ مہرافروز اور ملکہ ماہ پرور کی وہ کہانی جو مجبور نے کسی سے سنی تھی اور دوسرے وہ واقعات جن کو اس قصے میں سلیقے سے جوڑ کر ایک نئی، مربوط داستان بنائی گئی ہے۔ اس میں وہ سب اجزا موجود ہیں جن کو سننے کے لیے سامعین بے چینی سے انتظار کرتے تھے۔ اسی لیے اس میں بہت سے اجزا وہ شامل ہیں جو پدماوت، توتا کہانی، الف لیلیٰ، بہارِ دانش، گل بکاولی وغیرہ میں ملتے ہیں لیکن ان سب اجزا کو مجبور نے اس ڈھنگ سے سمویا ہے کہ قصہ مربوط و دلچسپ ہو گیا ہے۔ یہی کام میں سال بعد ۱۲۴۰ھ میں رجب علی بیگ سرور نے کیا۔ ''فسانۂ عجائب'' کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ سرور کے سامنے ''گلشن نوبہار'' موجود تھی اور وہ نہ صرف اس قصے سے بڑھ کر قصہ بیان کرنا چاہتے تھے بلکہ ''نوطرز مرصع'' کے 'طرز' کو بھی ''نوطرز مرصع'' اور ''گلشن نوبہار'' کے طرز سے آگے بڑھانا چاہتے تھے۔ اسی لیے جب ''گلشنِ نوبہار'' کو پڑھ کر ہم ''فسانۂ عجائب'' پڑھتے ہیں تو بار بار محسوس ہوتا ہے کہ سرور اپنی داستان کو سجانے کے لیے نہ صرف اس کی پیروی کر رہے ہیں بلکہ اسے پختہ تر کر کے اس روایت کو آگے بھی بڑھا رہے ہیں۔ یہ مماثلت اتنی واضح اور گہری ہے کہ صرف ڈھانچا اور ہیئت ہی میں نظر نہیں آتی بلکہ کہانی کا رنگ ڈھنگ بھی ''گلشن نوبہار'' جیسا ہے مثلاً:

(۱) ''گلشن نوبہار'' میں شہزادہ مہرافروز ملکہ ماہ پرور کی تصویر دیکھ کر عاشق ہوجاتا ہے اور بے قرار ہو کر تلاشِ محبوب میں نکل جاتا ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' میں توتا ''انجمن آرا'' کے حسنِ بے مثال کا ذکر چھیڑتا ہے اور شہزادہ جانِ عالم اس کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔

(۲) تلاشِ محبوب کے دوران مہرافروز کی مدد ایک خوش جمال کرتی ہے جو خود بھی شہزادے پر عاشق ہے۔ جب شہزادہ رخصت ہوتا ہے تو وعدہ کرتا ہے کہ حصولِ مقصد کے بعد اس سے ملے گا۔ ''گلشن نوبہار'' میں اس خوش جمال کا نام ''سروِ آزاد'' ہے اور فسانۂ عجائب میں وہ ''ملکہ مہرنگار'' کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ مہرافروز اور جانِ عالم ملکہ ماہ پرور اور انجمن آرا کو حاصل کرنے کے بعد جب سفرِ واپسی کرتے ہیں تو دونوں حسبِ وعدہ مہرافروز سروِ آزاد سے اور جانِ عالم ملکہ مہر سے ملتے ہیں اور شادی کر لیتے ہیں۔

(۳) ''گلشنِ نوبہار'' میں منجم و پنڈت پیش گوئی کرتے ہیں اور اصطلاحات کے ساتھ اپنی مخصوص زبان میں بات کرتے ہیں۔ یہی صورت ''فسانۂ عجائب'' میں ملتی ہے۔

(۴) جہاز پر مہرافروز ضد کر کے سیر کو نکلتا ہے اور جہاز تباہ ہو جاتا ہے۔ جہاز کی تباہی کا یہی واقعہ فسانۂ عجائب میں ملتا ہے۔

(۵) ''گلشن نو بہار'' میں مہرافروز عقرب نامی دیو کی قید سے ملکہ ماہ پرور کو آزاد کراتا ہے۔ فسانۂ عجائب میں جان عالم دیو کی قید سے انجمن آرا کو آزاد کراتا ہے۔ دونوں میں طلسم کی کیفیت بھی گہری مماثلت رکھتی ہے۔

(۶) ''گلشن نو بہار'' میں شادی کے کچھ عرصے بعد شہزادہ مہرافروز بادشاہ سے رخصت طلب کرتا ہے۔ یہی صورت ''فسانۂ عجائب'' میں ملتی ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' میں فوجیں بالکل اسی طرح پڑاؤ ڈالتی ہیں اور بادشاہ ویسی ہی باتیں کرتا ہے جیسی ''گلشن نو بہار'' کا بادشاہ اپنے وزیر کے توسط سے کرتا ہے۔

ان مماثلتوں اور اثرات کی فہرست طویل ہے لیکن سرور نے اپنے قصے میں قلب ماہیت اور چند دوسرے ذیلی قصے شامل کر کے اپنی داستان کو ایک الگ رنگ دے دیا ہے اور اس میں حیرت زائی کو گہرا کر دیا ہے۔ ''گلشن نو بہار'' میں ملکہ ماہ پرور سے شادی کے بعد داستان سمٹ جاتی ہے لیکن ''فسانۂ عجائب'' میں انجمن آرا اور ملکہ مہر نگار سے شادی کے بعد سفرِ واپسی میں یہ پھر سب ایک دوسرے سے بچھڑ جاتے ہیں۔ آواگون کا قصہ بھی اس سے آملتا ہے اور بے حساب جھمیلوں کے بعد یہ سب ایک دوسرے سے پھر مل جاتے ہیں۔ قصے کی جو مماثلت ''گلشن نو بہار'' اور ''فسانۂ عجائب'' میں ملتی ہے وہی مماثلت ''فسانۂ عجائب'' کے زیر اثر سخن دہلوی کی ''سروشِ سخن'' میں ملتی ہے۔ سرور نے ''فسانۂ عجائب'' میں چند نئے پہلوؤں کو شامل کر کے اپنے قصے کو الگ ضرور کر لیا ہے لیکن قصے اور طرزِ بیان میں یہ مماثلتیں گہری اور نمایاں رہتی ہیں۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے لکھا ہے کہ ''فسانۂ عجائب اہم واقعات میں ''بہار دانش'' کا اور جزوی واقعات میں ''گلشنِ نو بہار'' کا چربہ ہے'' [۱۴] ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ''فسانۂ عجائب'' شمالی ہند کی پہلی اہم طبع زاد داستان ہے لیکن اس کے مختلف اجزا رائج الوقت داستانوں کے منت کش ہیں۔ قصے کا ڈھانچہ مہجور کی ''گلشن نو بہار'' سے ماخوذ ہے'' [۱۵]

یہی صورت اسلوب بیان اور طرز ادا کی ہے۔ تحسین نے ''نوطرز مرصع'' میں انشا پردازی کا جوہر دکھاتے اور اپنے معاشرے کے تہذیبی رنگ کو اردو زبان میں سمونے کے لیے فارسی زبان کی رنگین نثر کو اردو میں ڈھالا تھا۔ اردو نثر میں یہی رنگینی مہجور نے ''گلشن نو بہار'' کی نثر میں پیدا کی اور اسی طرز میں سرور نے ''فسانۂ عجائب'' لکھا۔ مہجور نے ''نوطرز مرصع'' کی نثر کے امکانات کو اپنی قوتِ اظہار سے آگے بڑھا کر چند نئے امکانات کے سرے ابھارے جنھیں سرور ''فسانۂ عجائب'' میں جذب کر کے، اس طرز کے امکانات کو اپنے تصرف میں اس طرح لائے کہ آنے والے نثر نگار اس طرز کی تکرار تو کر سکے لیکن اسے اور آگے اس لیے نہ بڑھا سکے کہ خود اس تہذیب کا سانچا کمزور پڑ کر ٹوٹ رہا تھا اور تہذیب کے نئے منظر افق سے طلوع ہو کر سماج کو تبدیلی کے راستے پر ڈال رہے تھے۔ سماج کی تبدیلی کے ساتھ تہذیب کے سانچے اسی طرح بدلتے ہیں اور طرز ادا بھی وہ مقبول ہوتا ہے جو اس تہذیب کے سانچوں سے مماثل ہوتا ہے اور نئی تہذیب کے تقاضوں کو پورا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

مہجور کی اردو نثر کے طرز ادا کو دیکھیے اور اس کا مقابلہ ''نوطرز مرصع'' میں پہلے درویش کی داستان سے کیجیے تو محسوس ہوگا کہ ''نوطرز مرصع'' کی بھاری نثر مہجور کی نثر میں زیادہ نکھر گئی ہے۔ اس نثر کی قوتِ بیان اور لفظوں کا جماؤ ''نوطرز مرصع'' سے زیادہ جان دار ہے۔ یہاں رنگینی کے ساتھ روانی بڑھ گئی ہے اور ہمواری اور نکھار پیدا ہو گیا ہے۔ یہی نثر جب سرور کے ''فسانۂ عجائب'' میں پہنچتی ہے تو اس کا جماؤ اور زیادہ ہو جاتا ہے۔ قوتِ اثر بڑھ جاتی ہے اور رنگینی میں ایک نیا رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس طرز ادا میں ایک نیا، جان دار اسلوب وجود میں آ گیا ہے اور

جب اسے مہجور کے طرزِ ادا سے ملاتے ہیں تو مہجور کا طرزِ ادا ''فسانۂ عجائب'' کے سامنے قدرے کمزور اور پھیکا پھیکا سا نظر آتا ہے۔ روایت یوں ہی بنتی، سفر کرتی اور آگے بڑھتی ہے۔ اگر ''نوطرزِ مرصع'' نہ لکھی جاتی تو مہجور کی نثر بھی نہیں لکھی جاسکتی تھی اور اگر مہجور کی نثر بیچ میں نہ آتی تو ''فسانۂ عجائب'' بھی اس طور پر، اس انداز سے وجود میں نہ آتا۔ ''فسانۂ عجائب'' کی نثر کی اہمیت یہ ہے کہ وہ اس رنگِ نثر کے سارے امکانات کو چوس لیتی ہے اور آنے والے نثر نگاروں کے لیے ''تکرار'' کے علاوہ کچھ نہیں چھوڑتی۔

مہجور اپنی داستان کو، اپنے دور کی معاشرت سے قریب تر کرنے کے لیے کم و بیش سارے رسم و رواج کو کھل کر بیان کرتے ہیں اور اپنی نثر سے تصویر کشی کا کام لیتے ہیں۔ ضیافت کا ذکر آتا ہے تو ان سب کھانوں کو ایک ایک کر کے شاہی دستر خوان پر سجا دیتے ہیں جو اس دور میں مقبول تھے اور موقع و محل سے مناسبت رکھتے تھے۔ لباس کا ذکر آتا ہے تو اس تہذیب میں استعمال ہونے والے لباسوں کی تصویر اتار دیتے ہیں۔ اگر دعا مانگنے یا منت ماننے کا ذکر آتا ہے تو اسے کھول کر بیان کر دیا جاتا ہے۔ کھانے کے بعد حسبِ دستور بھانڈوں کو محفل میں لا کھڑا کر دیا جاتا ہے جو محفل کو زعفران زار بنا دیتے ہیں۔ انجم بینی (تارے دیکھنا) کو اس طرح بیان کیا جاتا ہے کہ طرزِ ادا کی مہک میں تازگی شامل ہو جاتی ہے۔ شادی بیاہ کا ذکر آتا ہے تو کوئی رسم ایسی نہیں چھوڑی جاتی جو شادی میں برتی نہ گئی ہو۔ شہزادے کی سواری کا موقع آتا ہے تو اس کی بھرپور تصویر اتار دی جاتی ہے۔ سراپا لکھا جاتا ہے تو اس دور کے تصورِ حسن اور احساسِ جمال کی پر لطف تصویر اتار دی جاتی ہے۔ پیر فقیر کی ایسی صورت گری کی جاتی ہے کہ بیان میں لطف پیدا ہو جاتا ہے۔ وصل کا بیان آتا ہے تو تصویر کے سارے خد و خال مزے کے ساتھ اُجاگر کر دیے جاتے ہیں۔ اس عمل سے اس طرزِ ادا میں قوت اثر بڑھ جاتی ہے۔

مہجور اس طرح جزئیات کے ساتھ اپنی داستان کو اس تہذیب کا مرقع بنا دیتے ہیں اور ایسی صورت سامنے آتی ہے جیسے کپڑے پر رنگین دھاگوں سے گلاب اور نسترن کے پھول بنائے جاتے ہیں۔ اس عمل سے اس تہذیب کا طرزِ احساس محفوظ ہو گیا ہے۔ خود لکھنؤ کی یہ خواص پسند تہذیب مرصع سازی کی تہذیب تھی اور عشق اس تہذیب کا مزاج تھا جو شاہزادوں اور شہزادیوں کے درمیان ہوتا تھا۔ عام آدمی اس میں شامل نہیں تھا، یہاں بھی وہ شامل نہیں ہے۔

بحیثیت مجموعی مہجور کی نثر کو دیکھیے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ نثر کا بنیادی جملہ تو سادہ ہے لیکن بیان میں حسن و جمال کا رنگ پیدا کرنے کے لیے تشبیہ و استعارہ سے کام لے کر ہم قافیہ الفاظ و تراکیب سے نثر میں آہنگ پیدا کیا گیا ہے۔ یہاں قافیہ اس طرح عبارت میں جذب ہو گیا ہے کہ وہ اُچک کر نہیں دیکھتا بلکہ عبارت کی روانی میں اضافہ کرتا ہے۔ ''نوطرزِ مرصع'' کی نثر میں فارسی و عربی الفاظ کی ایسی کثرت ہے کہ نہ صرف بوجھل پن پیدا ہو گیا ہے بلکہ بیان بھی گنجلک ہو گیا ہے۔ قافیہ کے استعمال میں ''نوطرزِ مرصع'' اور ''گلشنِ نوبہار'' میں یکسانیت ہے۔ یہ صورت ''فسانۂ عجائب'' میں بدل جاتی ہے۔ یہاں قافیہ دو فقروں یا دو جملوں میں شعر کا رنگ و اثر پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ سرور قافیے سے دو جملوں کو، مثنوی کے دو مصرعوں کی طرح، استعمال کر کے اپنی نثر میں حسن اور نکھار پیدا کرتے ہیں۔ یہ صورت نہ تو ''نوطرزِ مرصع'' کی نثر میں ملتی ہے اور نہ ''گلشنِ نوبہار'' کی نثر میں۔ یہی وہ بنیادی فرق ہے جو ''فسانۂ عجائب'' کی نثر کو ''گلشنِ نوبہار'' اور ''نوطرزِ مرصع'' کی نثر سے مختلف و الگ کر دیتا ہے۔ قافیے کا اس طور پر استعمال کہ دو جملے یا دو فقرے، شعر کے دو مصرعوں کی طرح، آہنگ پیدا کریں، میر امن کی ''باغ و بہار'' میں بھی ملتا ہے

لیکن قافیہ عبارت پر حاوی نہیں آتا۔ ''فسانۂ عجائب'' میں سرور نے اسے اپنی نثر کی خصوصیت بنا کر اس کثرت والتزام سے استعمال کیا ہے کہ یہ اندازِ نثر ان کی منفرد خصوصیت بن جاتا ہے۔ ''گلشنِ نوبہار'' نثر کے رنگ ومزاج کے اعتبار سے ''نوطرزِ مرصع'' سے قریب ہے لیکن فرق یہ ہے کہ ''گلشنِ نوبہار'' کی نثر میں بوجھل پن کم ہے اور روانی بھی زیادہ ہے۔ سرور اپنی نثر کو اور زیادہ سنوارتے ہیں۔ ان کی نثر میں ''گلشنِ نوبہار'' کے مقابلے میں زیادہ جان اور زندہ پن کا احساس ہوتا ہے۔ ''گلشنِ نوبہار'' اور ''فسانۂ عجائب'' میں شادی بیاہ کی رسموں اور مختلف طبقوں کی بول چال یا بیانِ شام اور بیانِ شب وغیرہ کو ملا کر دیکھنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ رنگِ نثر ''فسانۂ عجائب'' میں آگے بڑھ کر اس نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے کہ اب اس میں مزید آگے بڑھنے کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ فسانۂ عجائب اس روایتِ نثر کے سارے امکانات کو جذب کر لیتا ہے اور اس کا نمائندہ بن کر کلاسیک کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔

''گلشنِ نوبہار'' کی نثر کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوگا کہ مجبور کو اردو زبان پر قدرت حاصل ہے۔ اس کا اندازہ اس سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ وہ مختلف طبقوں کی زبان کو ان کے مخصوص الفاظ، لہجوں اور طرزِ ادا میں موقع ومحل کے مطابق استعمال کرنے پر بھی قدرت رکھتے ہیں۔ عورتوں کو بولتا ہوا دکھاتے ہیں تو ان کے مختلف طبقوں کے لحاظ سے ان کے محاورہ وروزمرہ عبارت میں لاتے ہیں۔ جب ملکہ بادشاہ سے کھانے کے دوران بات کرتی ہے تو اس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

(الف) اس وقت عجب صحبتِ پُر حلاوت تھی کہ کبھی لقمۂ قبولی کا ملکہ بادشاہ کے منھ کے سامنے لے جا کے کہتی تھی کہ اس کنیز ناچیز کی خاطر آپ کو عزیز ہے تو اس لقمۂ قبولی کو قبول کر کے لذتِ موانست حصول کیجیے تو بادشاہ ظرافت آگاہ بھی میٹھے پلاؤ کو اولش کر کے فرماتے تھے کہ اے نازنینِ شیریں دہن دیکھ تو اس میں بھی کیا کیفیت کی شیرینی ہے کہ لب سے لب بند ہوتے ہیں........''

اب خواصوں کی زبان سنیے اور دیکھیے کہ یہاں روزمرہ محاورہ اور لہجہ کتنا مختلف ہے۔

(ب) ''کوئی تو کسی سے کہتی تھی۔ کیوں بھینا آج کیا روز دل افروز ہے کہ تمام محل سرا عالمِ نور کا ہو رہا ہے۔ ایسا دن خدا ہر کسی غنی غریب کو نصیب کرے۔ اور کوئی کہتی تھی زناخی دیکھ تو شاہزادہ کیا خوبصورت ماہ طلعت ہے کہ جس کے باعث دولت سرائے شاہی میں آج کیا تجلّی ہے تو وہ اس کے سر پر دھول مار کر کہتی تھی۔ اے قحبہ، لونڈوں چھیری، خاک آنکھوں میں تیرے، کیا تیرا ابھی سے اس بچے پر جی بھر بھرا ہوا ہے تو وہ اسے دونوں ہاتھوں سے ڈھکیل کر کہتی تھی۔ اے دوگانہ شطۂ زمانہ خدا سے خیر مانگ، وہ تو میرے فرزند دل بند کے برابر ہے......''

ایک اور مقام پر یہ بات چیت ہوتی ہے۔

(ج) ''ایک خواصِ خاص سے مسکرا کر یوں گویا ہوئی: اری او فلانی دیکھ تو سامنے اُس شجرِ پُر ثمر پر کوئی آدمی زاد ناشاد پنہاں بیٹھا دکھائی دیتا ہے تو جا کے اسے میرے پاس بلا و سو اس بلا لا۔ یہ سخن دل فگن سن کر اس پری زاد طبع شاد نے ٹھنک کر کہا کہ آپ مجھ نگوڑی کم بخت کو مار کیوں نہ ڈالیے لیکن میں وہاں ہرگز نہیں جانے کی۔ خدا جانے وہ آدمی زاد ہے یا موا کوئی دیو یا جن ہے یا کچھ اسرار ستم شعار ہے۔ واری گئی انسان نادان بھی جیتے جی مکھی نہیں کھاتا ہے اور کنویں میں کوئی آپ سے آپ نہیں گرتا ہے۔ قربان گئی اگر بالفرض برائے کار میں اجل گرفتار اس موئے نسوئے کے پاس بے حواس ہو گئی اور مجھ کو بیہات رنڈی (عورت) ذات سوچ کر دبوچ بیٹھا تو کسی کا کیا جائے گا۔ میری تو حرمت وعزت

گئی..... بندی نے ہاتھ بیچا ہے ذات نہیں بیچی۔ لو صاحب بندی مجرا کرتی ہے کیوں کہ آپ میری مذلت کی خواہاں نظر آتی ہیں۔ خیر لونڈی اور کہیں آدھ سیر آٹا مانگ کھائے گی کیوں کہ خدا رازق مطلق ہے۔......''

مہجور جب ڈائن کو داستان میں سامنے لاتے ہیں تو اس کی زبان، بات چیت، روزمرہ و محاورہ دوسری عورتوں سے مختلف ہوتا ہے اور یہ عبارت بیان میں آتی ہے:

''یکا یک اس صحرائے لق و دق میں کیا دیکھتا ہے کہ ایک عورت بدہیبت، کریہہ صورت باہیبت، لڑکا بغل میں داب، سامنے سے یہ کہتی چلی آتی ہے کہ اے بھڑوے، جھڈّ و اور مسخرے نکھٹو تو یہاں سبزہ صحرا کے سیر و تماشا میں مصروف و مالوف ہے اور وہاں لڑکے بالے، پالے پوسے شدتِ گرسنگی سے آہ تباہ ہوئے جاتے ہیں۔ تیری وہ مثل ہے گانڈ نہیں لتا، مسّی لگاویں البتہ...... اے بے مروت بے حیثیت تو مجھے نہیں پہنچانتا ہے۔ چہ خوش چہ ابنا شد۔ ارے تیرا کدھر خیالِ خام ہے۔ میری تیری بال بیاہی جلوے سہرے کی جورو اور تو میرا خاوند دل کا پیوند ہے اور یہ لڑکا دو دختریں گھر میں جو ہیں بھوکے پیاسے جی سے نراسے تیری جان کو رو رہی ہیں اور نام میرا غیبانی بیابانی ہے۔ یہ کہہ کر اور ہاتھ سے ہاتھ شہزادے کا پکڑ، تیوری چڑھا کر یوں بولی: چل آ گئے ہو، واہی تباہی نہ بک۔ کوئی کہے گا یہ سڑی ہو گیا ہے یا کچھ نشہ پیا ہے.......''

یہی ڈائن صورت بدل کر ''فسانۂ عجائب'' میں بھی اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ زبان و بیان کی یہ رنگا رنگی میر امن کے ہاں بھی ہے اور ''فسانۂ عجائب'' میں بھی لیکن ''نوطرز مرصع'' میں بہت کم ہے۔ زبان و بیان کی رنگارنگی کی یہ روایت ''گلشن نو بہار'' میں نمایاں ہو کر ''فسانۂ عجائب'' میں اور نمایاں ہو جاتی ہے۔ تخلیقی سطح پر یوں ہی چراغ سے چراغ جلا ہے۔

''نوطرز مرصع'' کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ فارسی زبان کی ترکیب نحوی اور جملے کی ساخت نے اردو ترکیبِ نحوی کو دبا رکھا ہے لیکن ''گلشن نو بہار'' کی نثر میں محسوس ہوتا ہے کہ یہاں جملے کی ساخت قدرے آزاد ہو گئی ہے۔ یہاں فارسی و اردو ترکیب نحوی کے درمیان ایک کش مکش کا احساس ہوتا ہے اور یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اردو جملہ اپنی اصل کی طرف لوٹنے کی کوشش کر رہا ہے۔ جب اس نثر کو ہم ''خطوط غالب'' کی نثر سے ملاتے ہیں تو وہاں جملے کی ساخت پر فارسی ترکیب نحوی کا اثر موجود ہے لیکن اردو پن اور جملے کی ساخت سے پیدا ہونے والی سادہ بیانی بڑی حد تک واپس آ گئی ہے۔ یہ سادہ بیانی ''گلشن نو بہار'' میں دبی ہوئی ہے۔ اردو نثر کے ارتقا کے مطالعے اور ''فسانۂ عجائب'' کے پیش رو ہونے کے تعلق سے ''گلشن نو بہار'' کی تاریخی اہمیت ہمیشہ برقرار رہے گی۔

بدلتے زمانے کے اثرات کس طرح تہذیب پر حاوی آتے ہیں اور کس طرح زبان و بیان اور تہذیب کے پرانے سانچے ٹوٹتے ہیں اور کس طرح رفتہ رفتہ ترکیب نحوی اور جملے کی ساخت بدلتی ہے تحسین کی ''نوطرز مرصع''، مہجور کی ''گلشن نو بہار''، سخن دہلوی کی ''سروش سخن'' مرزا غالب کے خطوط اور امیر مینائی کے مکاتیب اس کی مثالیں ہیں۔ ۱۲۳۰ھ/۱۸۱۴ء میں جب مہجور ''نورتن'' لکھتے ہیں تو ان کے ہاں بھی ''گلشن نو بہار'' کا اسلوب بیان تبدیل ہو کر سادگی اور بول چال کی زبان کی طرف سفر کرنے لگتا ہے۔

انشائے نورتن

''نورتن'' متفرق حکایات کا مجموعہ ہے جنھیں مختلف ماخذوں سے لے کر، نو عنوانات کے تحت، مہجور نے تحریر

ومرتب کیا ہے۔ اپنے اندازِ بیان اور مختصر ودل چسپ قصوں پر مشتمل ہونے کے باعث ''نورتن'' بہت مقبول ہوئی اور مہجور کی پہچان بن گئی۔ مصحفی نے بھی ''ریاض الفصحا'' میں اس کی مقبولیت کا ذکر کیا ہے۔ نورتن کی حکایات وقصص کی اہمیت یہ ہے کہ یہ مختصر داستانوں کے ذیل میں آتے ہیں۔ جیسے یورپ کے ادب میں ضخیم ناولوں کی کوکھ سے ناولٹ اور مختصر افسانہ پیدا ہوا اسی طرح اردو ادب میں ضخیم داستانوں کی کوکھ سے چھوٹی داستانیں جیسے ''باغ وبہار (میر امن)، مذہب عشق (نہال چند لاہوری)، آرائشِ محفل (حیدر بخش حیدری)'' پیدا ہوئیں اور پھر مختصر تر داستانوں کا رواج ہوا جنھیں روایتی طور پر ''حکایت'' کہا گیا۔ ان مختصر داستانوں میں مختصر افسانے کا سا لطف آتا ہے اور کم وقت میں پڑھا جا سکتا ہے۔ اسی لیے انھیں، مختصر افسانے کی طرح، ''داستانچہ'' کہنا چاہیے۔ مہجور کی ''نورتن'' ایسے ہی ۱۲۹ داستانچوں پر مشتمل ہے۔ یہاں قصے کے مرکزی کرداروں کی تعداد عام طور پر دو تین سے زیادہ نہیں ہوتی۔ قصہ بھی براہِ راست بیان کیا جاتا ہے لیکن اس بیان میں سادہ نثر، رنگین نثر، رعایت لفظی اور ضلع جگت کے اثرات شامل رہتے ہیں۔ پہلا باب ''عاشقوں اور معشوقوں کے افسانے میں'' ہے اور دوسرے قصے میں بیگما اور عظیم بیگ کے عشق کا بیان آتا ہے۔ اس میں عاشق و معشوق ایک موقع پر چوسر کی بازی سے دل بہلا رہے ہیں۔ یہاں ساری بات چوسر کی اصطلاحات میں ضلع جگت کے انداز میں بیان کی گئی ہے جس سے بیان کی یہ صورت پیدا ہوتی ہے:

> ''جس وقت کہ چوسر بچھا کر اس نازنین مہ جبین نے پانسا پھینکا تو چھ تین نو آئے تو وہ گرفتِ محبت، بیمار الفت یوں بولی کہ اے دل دار، غم گسار! فی الحقیقت ہے کہ تو نے اس محبتِ پُر صعوبت کی بڑی مصیبت اٹھائی ہے لیکن میں ہنوز نو آموزِ عشق ہوں۔ ہر نوع تجھ کو میری غم گساری اور دل داری کرنی ضرور ہے تاکہ میرا حال پر ملال نوعِ دیگر نہ ہو۔ بعد اس کے اس تفتہ جگر خستہ نے جو پانسا پھینکا تو پو بارہ پڑے۔ دیکھ کر اس پانسے کو یوں حرف زن ہوا کہ اے یار جانی واے مایۂ زندگانی! یہ پو بارہ نہیں ہیں۔ یہ میرے حسب حال صدق مقال ہے کہ مجھ کو دو برس یعنی ایک جگ اور مہینا پورا ہوا ہے کہ تیرے عشق میں عقل کے چھکے چھوٹ گئے۔ حواس خمسہ کے پنجے بند ہیں۔ کوئی رہائی کی چال بے زوال نہیں سوجھتی۔ دوسرے یہ کہ ہوش وحواس کا بھی جگ ٹوٹ گیا اور خرد کی نرد کٹ گئی۔ آگے دیکھیے حضرتِ عشق اس بدرنگی میں کیا رنگ دکھاتے ہیں؟''

اس اقتباس میں ضلع جگت اور رعایت لفظی کے باوجود اظہار بیان سادگی کی طرف مائل ہے، اور اس فطری اظہار کی طرف جا رہا ہے جو مسجع ومقفیٰ عبارت کے متوازی رواج میں آ رہا ہے۔ اردو نثر کے اعتبار سے ''نورتن'' ایک قابلِ توجہ تالیف ہے۔ اس کی عبارت چست اور جملے مربوط ہیں جن سے اظہار بیان میں زورِ بیان پیدا ہو کر فنی اثر بڑھ گیا ہے۔ اس اثر کو برقرار رکھنے کے لیے وہ طرح طرح کے جتن کرتے ہیں اور کامیاب رہتے ہیں۔ وہ عبارت میں پسند زمانہ کا خیال رکھتے ہوئے رعایت لفظی، ضلع جگت، استعارہ وتشبیہ اور قافیہ کا التزام بھی کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے قصے کی دلچسپی، موضوعات کی رنگا رنگی، اختصار اور بیان کی اثر آفرینی کی وجہ سے ''نورتن'' اتنی مقبول ہوئی کہ یہ بار بار چھپتی رہی اور اس کے قصے لوگوں کی زبان پر چڑھ گئے اور عام زندگی کا حصہ بن گئے۔ ان قصوں سے اس دور کی سماجی صورت حال، عورت اور مرد کے روایتی اخلاقی رویے، بادشاہوں اور عوام وخواص کے اندازہائے نظر، شعر وشاعری کی غیر معمولی سماجی حیثیت وغیرہ سامنے آتی ہیں۔ اخلاقی واصلاحی پہلو خود قصے اور اس کے بیان میں پھول میں خوشبو کی طرح چھپا

ہوا ہے جو سننے یا پڑھنے والے کے دل میں از خود بیٹھ جاتا ہے۔ انسانی شعور کو بیدار کرنے کے لیے قصہ کہانی سے بہتر کوئی دوسرا ذریعہ نہیں ہو سکتا۔ اپنے دور کی طرح آج بھی یہ کتاب دلچسپ اور زندہ ہے۔ اس میں مصنف نے ان دائمی اقدار کو ہاتھ لگایا ہے جو معاشرہ و فرد کے ہمیشہ کام آتی ہیں۔ اسی لیے ''تذکرۂ غوثیہ'' کی طرح ''نورتن'' بھی ایک زندہ کتاب ہے۔

اس کی نثر میں رنگینی بھی توازن و اعتدال کے ساتھ آئی ہے۔ بنیادی طور پر نثر سادگی کی طرف مائل ہے۔ جیسے جیسے کتاب پڑھتے ہوئے ہم آگے بڑھتے ہیں زبان و بیان سادہ تر اور رنگینی کم سے کم تر ہوتی جاتی ہے۔ اس طرح اس کی نثر اپنے دور کے مزاج و پسند کے مطابق بھی چلتی ہے اور ساتھ ہی مستقبل قریب کی سادہ نثر سے بھی جا ملتی ہے۔ یہ آج سے تقریباً دو سو سال پہلے (۱۲۳۰ھ) کی نثر ہے مگر اس کا رشتہ جدید نثر سے جڑا ہوا ہے۔ جیسے مجہور کی ''گلشن نوبہار''، ''نوطرز مرصع'' سے متاثر ہو کر لکھی گئی، اسی طرح عظمت اللہ نیاز دہلوی نے ''نوطرزِ مرصع'' سے بہتر عبارت لکھنے کے دعوے کے ساتھ ''قصۂ رنگین گفتار'' تصنیف کیا۔ عظمت اللہ نیاز اور ان کے غیر مطبوعہ ''قصۂ رنگین گفتار'' کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] ''اشارات''، قاضی عبدالودود، ص ۶۶ ـ ۱۰۰، معاصر، ۱۸، پٹنہ جولائی ۱۹۶۲ء۔ ''موئے طاہر حکیم خیر اللہ: ۱۲۲۶ھ''

[۲] نورتن، محمد بخش مہجور، مرتبہ خلیل الرحمن داؤدی، ص ۵ مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۳ء

[۳] ریاض الفصحا، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۳۱۶، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، مطبوعہ دہلی ۱۹۳۴ء

[۴] تذکرۂ شمیم سخن، محمد عبدالحی صفا بدایونی، ص ۲۲۷، مطبع امداد الہند و عین الاخبار، مراد آباد ۱۲۸۹ھ

[۵] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۴۷۵، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء

[۶] نورتن، محمد بخش مہجور، محولہ بالا، ص ۴۱۵

[۷] تلامذۂ مصحفی، افسر صدیقی امروہوی، ص ۲۸۲، مکتبہ نیا دور کراچی ۱۹۷۹ء

[۸] سراپا سخن، محسن لکھنوی، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۹۸، اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء

[۹] قاموس المشاہیر، جلد دوم، نظامی بدیوانی، ص ۱۸۴، نظامی پریس بدایوں، ۱۹۲۶ء

[۱۰] رسالہ معاصر، حصہ ۱۸، ص ۹۷ ـ ۹۸ محولہ بالا۔

[۱۱] ''بدار السلطنت لکھنؤ مابین سرائے عنایت خاں و چورا ہہ کشمیری محلہ متصل مسجد شیخ شفیع اللہ مرحوم مطبع مسیحائی میں باہتمام..... مسیح الزماں ولد مولوی نور محمد مرحوم .... بتاریخ بست و کیم شہر رمضان المبارک سنہ یک ہزار دو صد شصت و دو ہجری (۱۲۶۲ھ) صورتِ انطباع یافت۔'' گلشن نوبہار، ص ۱۹۲، مطبع مسیحائی ۱۲۶۲ء۔

[۱۲] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۰۹۶، مجلس ترقی ادب لاہور (طبع دوم) ۱۹۸۷ء

[۱۳] گلشن نوبہار، محولہ بالا، ص ۴۷ ـ ۴۸

[۱۴] اردو داستان، ڈاکٹر سہیل بخاری، ص ۱۷۹، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۸۷ء

[۱۵] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۵۲۹، اترپردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

دوسرا باب

عظمت اللہ نیاز دہلوی: قصۂ رنگیں گفتار

حالات اور مطالعہ

''قصہ رنگیں گفتار'' (قلمی) کے مصنف کا نام عظمت اللہ اور تخلص نیاز تھا۔ دہلی کے رہنے والے تھے جیسا کہ خود انھوں نے لکھا ہے کہ ''احقر الانام نیاز تخلص، عظمت اللہ نام کہ ہر چند چندگاہ دارالخلافہ شاہ جہاں آباد میں موزوں طبعوں کی ہم نشینی سے غزل کی تلاش رکھتا........ [۱] نیاز کے دہلوی ہونے کی تصدیق اس ترقیمے سے بھی ہوتی ہے جو اس قصے کے کاتب اور شاگرد نیاز اشرف علی ولد احمد علی ابن مولوی محمد عابد نارنولی نے لکھا ہے کہ ''قصۂ رنگیں گفتار'' من تصنیف حضرت استادی مولوی عظمت اللہ دہلوی دام برکاتہ'' [۲] یہ نسخہ ''بتاریخ بیستم شہر رجب المرجب روز دوشنبہ ۱۲۳۱ھ صلی اللہ علیہ و آلہ وسلم مطابق ۱۰ر جلوس اکبر شاہی'' لکھا گیا۔ اکبر شاہ ثانی شاہ عالم کی وفات کے بعد ۷ر رمضان المبارک ۱۲۲۱ھ/ ۱۹ر نومبر ۱۸۰۶ء کو تخت نشین ہوئے اور ۱۲۳۱ھ ان کے جلوس کا دسواں سال تھا۔

''قصہ رنگیں گفتار'' کے دیباچے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ دہلی سے سوائی جے پور آ کر حکیم شوئز دسلوہ پرتگیز خان بہادر (Xavier D Silva) کی ملازمت میں آ گئے تھے اور ان سے عظمت اللہ نیاز نے نہ صرف علوم ریاضی و طبیعی حاصل کیے تھے بلکہ بعضے علوم بدیعہ و فنونِ شریفہ بھی پختہ کیے تھے۔ ایک عرصے بعد جب نیاز کو ''بحسب اتفاق نواب صاحب محمد داؤد خاں بہادر کی بزم میں پہنچنے کا اتفاق ہوا'' اور وہاں ''تذکرہ شیریں زبانی و رنگیں بیانی میر محمد حسین عطا خان تحسین تخلص کا درمیان تھا کہ ''نوطرز مرصع'' قصہ کی تحریر میں زبان اردو کی بفصاحت ادا کی ہے (تو) فی الفور ایسے سخن رس معنی فہم (نواب محمد داؤد خان) کی زبان سے تحسین آرزو حاصل کرنے کی دل میں کاوش کی۔ چنانچہ بموجب آرزو مختصر عرصہ میں اس مختصر کہانی نے زبان قلم تراوش کی..... الحمد اللہ کہ چند روزہ محنت میں اس قصے نے اتمام پایا......'' [۳] اس طرح ''قصہ رنگیں گفتار'' کو تحریر کرنے کے دو محرک تھے.

(الف)　ایک یہ آرزو کہ جس طرح نواب داؤد خاں نے ''نوطرز مرصع'' کی تعریف کی ہے اسی طرح وہ ان کی تحریر کی بھی تحسین کریں اور ان کی تصنیف نوطرز مرصع سے بہتر ہو۔

(ب)　دوسرے یہ کہ ''نوطرز مرصع'' قصہ کے مصنف نے اپنی محاورہ نویسی کا (جو) دعویٰ کیا ہے کہ ''یہ خراد ہے واسطے محاورہ درست کرنے بیرونجاتیاں کندۂ ناتراش کے تو عظمت اللہ نیاز نے کہا کہ ''مجھ کو محاورہ فہموں کی خدمت میں التجا ہے، اصلاح کے واسطے پسند آنے رنگیں مزاجان معنی تلاش کے''۔ اس طرح انھوں نے یہ قصہ لکھ کر ''نوطرز مرصع'' کے مصنف کو نہ صرف جواب دیا ہے بلکہ اپنی ''محاورہ فہمی'' اور ''نثر صاف'' کی داد بھی چاہی ہے۔

یہ قصہ لکھ کر نیاز نے اپنے شاگرد حکیم شوئز دِسلوہ کے بیٹے زاسپا دِیلوا عرف اچھے صاحب کو پیش کیا جنھوں

نے اسے دیکھ کر اور ''غور کر کے بموجب سال تاریخ اس کا نام رکھا: میں نے بھی اُسی کلام پر اختتام رکھا:

دید میں آئے جب اس گلشنِ معنی کی بہار — دیکھے آغاز سے انجام تلک سب گلزار
غور نے دل کے میرے مجھ سے مخاطب ہو کر — نام و تاریخ کہا ''قصہ رنگیں گفتار''[۴]

''قصہ رنگیں گفتار'' اس قصے کا تاریخی نام بھی ہے جس سے سال تاریخ تصنیف ۱۲۲۶ھ برآمد ہوتا ہے۔

''قصہ رنگیں گفتار'' اب تک غیر مطبوعہ ہے۔ اس کا ایک قلمی نسخہ انڈیا آفس لائبریری لندن میں ہے جس کے آخری صفحہ کا وہ حصہ نہیں ہے جس میں کاتب نے سالِ تحریر درج کیا تھا۔ اس کا ایک بہت کرم خوردہ قلمی نسخہ ہارڈنگ لائبریری نئی دہلی میں تھا جس کی کتابت کا سال تمت ۱۹۰۹ء لکھا ہے۔ اس کا ایک صاف ستھرا قلمی نسخہ ''لیاقت نیشنل لائبریری کراچی'' میں ہے جو ۱۲۳۱ھ/ ۱۸۱۶ء کا مکتوبہ ہے اور جس کا کاتب اشرف علی ہے اس کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔ ہارڈنگ لائبریری نئی دہلی اور لیاقت نیشنل لائبریری کراچی دونوں کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہیں۔ میں نے نسخہ کراچی کو ہی استعمال کیا ہے اور ہارڈنگ لائبریری کے نسخے سے مدد لی ہے۔

عظمت اللہ نیاز کی کسی اور تصنیف کا کہیں کوئی ذکر نہیں آتا۔ وہ عربی و فارسی زبان سے واقف تھے اور شاعر بھی تھے۔ نیاز ان کا تخلص تھا لیکن کسی تذکرے میں ان کا حوالہ نہیں ملتا۔ غالباً ''قصہ رنگیں گفتار'' (۱۲۲۶ھ) عظمت اللہ نیاز کی پہلی اور آخری تصنیف تھی۔ اس کی تاریخی اہمیت کے تین وجوہ ہیں:

(۱) ''قصہ رنگیں گفتار'' ان تصانیف کے ذیل میں آتی ہے جو ''طرز نو مرصع'' کی پیروی یا جواب میں لکھی گئیں۔

(۲) دوسرے زبان و بیان کے اعتبار سے اس کی یہ اہمیت ہے کہ اس سے ''نوطرز مرصع'' کے بعد اور ''فسانہ عجائب'' سے پہلے کی درمیانی کڑی کا پتا چلتا ہے جس سے اردو نثر کے ارتقا کا تسلسل کے ساتھ، مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

(۳) تیسرے اس کا قصہ مروجہ قصوں سے مماثلت رکھنے کے باوجود، قدرے مختلف ہے اور ربط و ترتیب اور دلچسپی کے اعتبار سے اس دور کے مختصر قصوں میں اہمیت رکھتا ہے۔

''قصہ رنگیں گفتار'' میں سراندیپ کے شہزادے ہمایوں بخت اور گندھی (عطر ساز) کی، پری ماں کے بطن سے پیدا ہونے والی بیٹی، 'مہر چہرہ' کی داستانِ عشق بیان کی گئی ہے۔ اس قصے کی خوبی یہ ہے کہ اس میں قصے کو اینچ پینچ کے بغیر براہِ راست بیان کیا گیا ہے اور کسی ذیلی قصے یا قصہ در قصہ سے کہانی کو طول نہیں دیا گیا ہے، جس سے قصہ پر اثر ہو گیا ہے۔ اس میں داستان کا رنگ و مزاج تو موجود ہے لیکن بیان سے محسوس ہوتا ہے کہ اردو نثر منجھ کر زیادہ صاف ہو گئی ہے۔ اس پر ''نوطرز مرصع'' کا اثر رنگیں بیانی کی حد تک ضرور ہے مگر اس رنگینی کا رخ بھی سادگی کی طرف ہے۔ ''گلشن نوبہار'' لکھنوی مزاج کی حامل ہے اور ''قصہ رنگیں گفتار'' پر دہلوی رنگ حاوی ہے۔ اس کے اسلوبِ بیان میں عظمت اللہ نیاز نے ایک طرف قافیوں اور جملوں کے وزن و آہنگ کا التزام رکھا ہے اور ساتھ ہی، روایتِ داستان گوئی کے مطابق، داستان سنانے یا کہنے کے انداز و لہجے کو برقرار رکھا ہے۔ قصے میں یہاں بھی باغ اور قلعے کے نقشے، سراپا اور جشن کا بیان، طلسم جادو سحر، مثنوی اور غزلوں کے اشعار اور حالتِ ہجر سب کچھ بیان میں آتے ہیں۔ ان کھانوں کا بیان بھی آتا ہے جو دسترخوان پر چنے گئے ہیں۔ بزرگ اور جوگیوں، کا بیان بھی ہے جو قصے کے عمل کو آگے بڑھاتے ہیں۔ لیکن یہ سب کچھ ایسے توازن سے آئے ہیں کہ قاری کی توجہ قصے پر رہتی ہے۔ سارے قصے کی ''رفتار'' اپنے زمانے کی رفتار سے مناسبت رکھتی ہے لیکن آخر میں بیانِ قصہ کی رفتار تیز ہو جاتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ اب نیاز اسے جلدی سے

سمیٹ دینا چاہتے ہیں۔ اس قصے کے پڑھنے سے اس دور کا مزاج، اس کے سماجی رویے طرزِ فکر و عمل، طور طریقے، انداز معاشرت کی تصویریں سامنے آتی ہیں۔

''قصۂ رنگیں گفتار'' (۱۲۲۶ھ) مہجور کی ''گلشن نو بہار'' (۱۲۲۰ھ) کے چھ برس بعد لکھا گیا اور سرور نے ''فسانۂ عجائب'' ۱۲۴۰ھ میں اس کے چودہ برس بعد لکھا۔ اردو نثر کے ارتقا کے تعلق سے اردو کی مختصر داستانوں کی یہ تاریخیں ذہن میں رکھیے تو ''قصہ رنگیں گفتار'' کی تاریخی اہمیت سامنے آسکے گی۔ عیسوی خاں نے قصہ ''مہر افروز و دلبر'' ۱۷۵۴/۶۹-۱۱۶۸ھ؟ میں لکھا۔ عطا حسین خاں تحسین نے ''نوطرز مرصع'' ۱۷۷۴ء/۱۱۸۸ھ میں تحریر کیا۔ مہر چند کھتری مہر نے ''نو آئینِ ہندی'' ۱۲۰۳ھ/۸۹-۱۷۸۸ء میں لکھا۔ شاہ عالم ثانی آفتاب نے ''عجائب القصص'' ۱۲۰۷ھ/۹۳-۱۷۹۲ء میں، شاہ حسین حقیقت نے ''جذبِ عشق'' ۱۲۱۱ھ/۹۷-۱۷۹۶ء میں لکھا۔ مہجور نے گلشن نو بہار ۱۲۲۰ھ میں اور عظمت اللہ نیاز نے قصہ رنگیں گفتار ۱۲۲۶ھ میں اور غلام علی عشرت نے ''سحر البیان'' ۱۲۳۰ھ ۱۵-۱۸۱۴ء میں تصنیف کیا۔ سرور ان سب کے بعد آتے ہیں جنھوں نے ''فسانۂ عجائب'' ۱۲۴۰ھ میں لکھا جو اردو میں رنگین نثر کا نقطۂ عروج ہے۔

اردو نثر کے اعتبار سے ''نوطرز مرصع'' کی روایتِ نثر سے تعلق رکھنے کے باوجود ''قصۂ رنگیں گفتار'' کی نثر صاف ہے۔ اس کی عبارت پر عربی و فارسی تراکیب کا وہ دباؤ اور استعاراتی زبان کا وہ بوجھل پن نہیں ہے جو ''نوطرز مرصع'' میں نظر آتا ہے۔ اس کی رنگینی کا رخ سادگی کی طرف ہے لیکن ایسی سادگی جس میں ہلکی سی رنگینی شامل ہے اور ایسی رنگینی جس میں سادگی کا اثر بیان میں تاثیر پیدا کر رہا ہے اور بول چال کا لہجہ اس میں رس گھول رہا ہے۔ ذرا یہ عبارت پڑھیے جس کا انداز بیانیہ ہے۔ یہ مکالمے سے خالی ہے لیکن بول چال کی زبان اثر و تاثیر پیدا کر رہی ہے۔ یہاں میر امن کی نثر کا اثر ''نوطرز مرصع'' کی نثر پر غالب رہتا ہے:

''سخن مختصر سب طرح سمجھایا، سب نے سمجھایا پر اس بد ذات کے دل میں کچھ نہ آیا۔ غرض کہ اسے مجلس میں لے کر اٹھا۔ شادی کی رسوم کو بھی ملتوی رکھا اور کہا: بعد دو برس کے جب حدِ بلوغ کو پہنچے گی، اس وقت کروں گا۔ خدا نہ دکھاوے کسی کو وہ گھڑی جو میں نے دیکھی۔ ماں باپ بے اختیار، ایک عالم اشک بار، خود میں بے قرار، موذی کے چنگل میں گرفتار، زار و نزار روتی جاتی تھی۔ ایک خلق پیچھے پیچھے، خاک بہ سر جان کھوتی آتی تھی۔ جوگی نے لے جا کر ایک ٹوٹی چھپریا میں بٹھایا کہ اس کی ہمت سے بھی زیادہ پست تھی۔ ناچار میں بے چاری، خانماں آوارہ، زندہ در گور جا بیٹھی۔ پندرہ دن کا عرصہ پندرہ سال کا ان دنوں کی گھڑی سے کم تر تھا، نہایت عذاب سے کاٹے۔ نہ دن کو چین نہ شب کو آرام۔ کھانے سے کام، نہ پکانے کا اہتمام،، مرگ سے بدتر زیست کا نام، جاگنا مکروہ سونا حرام۔ سولھویں دن نامرادی کی رات کٹی۔ آزادی کی صبح آئی کہ جوگی نے ایک درخت پر بیٹھے ہوئے پرند کے تیر لگایا، جانور زخم کھا کر شاخ سے الجھا رہا اور نیچے نہ آیا۔ از بس کہ حرص کا دامن فراخ ہے، طمع کا مقدمہ شاخ در شاخ، ہوا کے پرند قفس میں اسیر ہوتے ہیں۔ ہوس میں آب و دانہ کی صحرا کے وحشی دام میں پابند ہوتے ہیں محض واسطے کھانے کے۔ جوگی کی عمر کا پیمانہ لبریز ہوا۔ ناچار گوشت کے مزہ میں اپنی جگہ سے گرم خیز ہوا۔ بمجرد نے کہ اس جانور کو اتار لانے کو درخت کی مرتفع شاخوں پر گیا۔ دفعتاً ایک شاخ ٹوٹی ہوئی بغل میں لیے مع ہیمہ سوختنی جہنم کو سفر کر گیا۔ بعد مرنے جوگی کے اگر بحسبِ ظاہر قید سے مخلصی ہوئی مگر اس جادوگر کے سحر سے ایک نادر بلا ساتھ لگی رہی کہ میرا بدن، ہر چند میرے لمس میں بہ حالتِ اصلی تھا لیکن جو کسی بنی جان

کے ہاتھ لگاتی اس کو وہ حال ہوتا جو آدم زاد کا تپائے ہوئے لوہے کے لگنے سے ہوتا ہے..........''

اس نثر میں عظمت اللہ نیاز نے جملے کے آہنگ کو قافیے کے شعور سے سجایا ہے۔ اس میں روزمرہ کی زبان، بات چیت میں استعمال ہونے والے محاورے رچاوٹ کے ساتھ بیان میں آئے ہیں۔ یہ بیانِ اظہار کی ہلکی سی رنگینی کے باوجود سادگی کی طرف مائل ہے۔ یہی اس نثر کی عام روش اور خصوصیت ہے۔ نیاز کا مدعا بھی یہ تھا کہ اس نثر کو پڑھ کر لوگ ''نوطرز مرصع'' کی نثر کے بجائے اس نثر کی تعریف کریں۔ اسی خواہش کو پورا کرنے کے لیے عظمت اللہ نیاز ایک مقام پر اپنے دو شعروں میں یہ دعا مانگتے ہیں:

اے سخن کیجیو مدد میری — جیسی دنیا میں ہے صفت تیری
مجھ کو حسنِ تلاش میں دے راہ — کہ لکھوں نثر صاف تر دل خواہ

یہی نثر صاف نیازؔ نے ''قصۂ رنگیں گفتار'' میں پیش کی ہے جس میں فصاحت و بلاغت سے اپنے بیان کو سنوارا ہے۔ جیسا کہ کہا کہ وہ اس ''نثرِ صاف'' کو ''نوطرز مرصع'' کے مقابلے پر لائے ہیں اور اس کا وہ نمونہ پیش کیا ہے جو، نثر سادہ کے نئے رجحان سے مل کر، میرامن کی ''باغ و بہار'' سے آ جڑتا ہے۔ ''نوطرز مرصع'' سے مختلف و پسندیدہ نمونۂ نثر پیش کر کے وہ اسی نمونے سے اپنے ممدوح نواب محمد داؤد خاں جیسے '' سخن رس''،''معنی فہم کی زبان سے تحسین آرزو حاصل'' کرنا چاہتے تھے۔ یہ نثر فورٹ ولیم کالج کی نثر سے بھی قریب تر ہے اور خود نیاز کی خواہش سے بھی۔

غلام علی عشرت کی داستان ''سحر البیان'' (۱۲۳۰ھ) بھی رنگینی کے ساتھ سادگی و طرز صاف کی طرف بڑھتی ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] قصہ رنگیں گفتار، (قلمی)، عظمت اللہ نیاز، ص ۲، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی کراچی۔

[۲] ایضاً، ورق ۴۱ ب

[۳] ایضاً، ورق ۲۔۳

[۴] ایضاً، ورق ۴۱

تیسرا باب

غلام علی عشرت: داستانِ سحر البیان

حالات اور مطالعہ

غلام علی عشرت کا ذکر ''پدماوت'' کے منظوم اردو ترجمے کے نثری دیباچے کے تعلق سے ''تاریخ ادب اردو'' کی جلد دوم میں آچکا ہے[۱] اس وقت تک ''داستانِ سحر البیان'' کے کسی نسخے تک میری رسائی نہیں تھی۔ اب وہ ملا ہے اور چونکہ اس دور کی اردو نثر کے حوالے سے یہی ان کا اصل کام ہے اس لیے اس کا مطالعہ عظمت اللہ نیاز کے ''قصۂ رنگیں گفتار'' (۱۲۲۶ھ) کے بعد یہاں کیا جاتا ہے۔

سید غلام علی عشرت (م ۱۲۳۶ھ/ ۲۱۔۱۸۲۰ء شہر بریلی کے محلہ گڑھیا کے رہنے والے تھے۔ میر معظم علی مشہدی کے بیٹے اور مرزا علی لطف کے شاگرد تھے[۲] سنہ ۱۲۱۱ھ/ ۷۔۱۷۹۶ء میں تلاشِ معاش میں رام پور (مصطفےٰ آباد) آگئے اور محمد عثمان خاں واحمد خاں سے، جو نواب فیض اللہ خاں کے بھانجے اور نسبتِ فرزندی بھی رکھتے تھے، ''سررشتۂ روزگار'' سے منسلک ہوگئے، جنھوں نے غلام علی عشرت کو ''انیسانِ محفل مودت اور جلیسان بزم رفاقت کی جائے استقامت دی''[۳] جس کے باعث وہ ''شب وروز ان کی بندگی'' میں رہنے اور ان کی حظِ طبع کے لیے تازہ غزلیات کہنے لگے۔ یہیں مولوی قدرت اللہ شوق سے ان کے مراسم قائم ہوئے اور عشرت، جمعہ کی نماز کے بعد، ان کے گھر پر ہونے والے ہفتہ وار مشاعرہ میں بھی شرکت کرنے لگے۔ ایک دن قدرت اللہ شوق نے ''پدماوت'' کے منظوم ترجمے کا وہ کام، جو میر ضیاء الدین عبرت کی وفات کی وجہ سے ادھورا رہ گیا تھا، پورا کرنے کی فرمائش کی جسے عشرت نے مولوی قدرت اللہ شوق کی پاس خاطر ڈیڑھ ماہ کے عرصہ میں ۲۰۷۲ شعر کہہ کر تمام کردیا[۴] اور ''تصنیفِ دو شاعر'' سے اس کا مادۂ تاریخ نکالا جس سے ۱۲۱۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گویا جس سال عشرت رام پور آئے اسی سال انھوں نے (۲۰۷۲) شعر کہہ کر ''پدماوت'' کو مکمل کردیا[۵] یہ وہ زمانہ تھا جب ریاست رام پور کے نائب نواب نصر اللہ خاں بہادر تھے۔

غلام علی عشرت زود گو شاعر تھے۔ ان سے کئی دیوان اور مثنویاں منسوب ہیں۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ عشرت ''جوانِ کثیر الکلام است۔ دیوان ہا ومثنوی ہائے متعددہ دارد۔ عمرش تخمیناً قریب چہل سالہ خواہد بود''[۶] یہ بات چونکہ وثوق سے نہیں کہی جاسکتی کہ مصحفی نے ان کا ترجمہ کس سنہ میں لکھا تھا لیکن اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ''ریاض الفصحاء'' کے آغاز وسالِ تکمیل: ۱۲۲۱ھ۔۱۲۳۶ھ کے درمیان وہ تخمیناً چالیس سال کے تھے۔ البتہ عشرت کا سالِ وفات ۱۲۳۶ھ متعین ہے جو عبدالملک ممتاز بریلوی کے مادۂ تاریخ ''ہائے میر عشرت'' سے برآمد ہوتا ہے۔ بشارت علی خاں فروغ نے ان کا سالِ ولادت ۱۷۷۴ء اور وفات ۲۹/جولائی ۱۸۲۱ء دیا ہے[۷] ان کے دیوان کبھی شائع نہیں ہوئے

البتہ ''پدماوت'' کا منظوم ترجمہ کئی بار شائع ہو چکا ہے۔ ان کی تصانیف یہ ہیں:

(۱) پدماوت (مثنوی) از عبرت و عشرت، ۱۲۱۱ھ/ ۷۔۱۷۹۶ء

(۲) ریاض الحسین، ۱۲۲۳ھ/ ۹۔۱۸۰۸ء قلمی رضا لائبریری رام پور [۸]

(۳) دیوانِ غزلیات، قلمی، رضا لائبریری، رام پور [۹]

(۴) داستانِ سحر البیان (اردو نثر)، ۱۲۳۰ھ/ ۱۵۔۱۸۱۴ء [۱۰]

''داستان سحر البیان'' ہی عشرت کی وہ تصنیف ہے جو اردو نثر کے ارتقا کے تعلق سے تاریخی اہمیت کی حامل ہے۔ ''سبب تالیف'' میں غلام علی عشرت نے لکھا ہے کہ ''یہ قصہ کہ مسمّی بہ داستان سحر البیان ہے...... بہ پاس خاطر عاطر دوستانِ جانی و جمیع سخن رساں و اہلِ معنی کے ساختہ و بے ساختہ تحریر تقریر کیا اور چہرہ دروغ حقیقت کو گلگونہ فروغ فصاحت لفظی و نقش و نگار بلاغت معنوی سے آراستہ پیراستہ کر کے جلوہ تماشا کا دیا...... اور مادۂ تاریخ فرح بخشِ دلہا پایا......'':

کہا دل نے تب ''بے لسان و بیاں'' ''لسانِ فصیح، بیانِ بلیغ''

''لسان'' کے ۱۴۱+ ''بیان'' کے ۶۳=۲۰۴ کو ''لسانِ فصیح بیانِ بلیغ'' کے ۱۴۳۴ میں سے کم کر دیے جائیں تو سال تصنیف ۱۲۳۰ھ/ ۱۵۔۱۸۱۴ء برآمد ہوتا ہے۔

''سحر البیان'' کے نام سے ذہن میر حسن کی مثنوی کی طرف جاتا ہے کہ عشرت نے اس مثنوی کا قصہ اردو نثر میں لکھا ہوگا لیکن فی الحقیقت ایسا نہیں ہے۔ مثنوی میر حسن کے قصے کو فورٹ ولیم کالج کے منشی میر بہادر علی حسینی نے ''نثرِ بے نظیر'' کے نام سے ۱۲۱۵ھ/ ۱۸۰۲ء میں لکھا تھا۔ ''داستانِ سحر البیان'' میں غلام علی عشرت نے ایک الگ نیا قصہ بیان کیا ہے جس میں وہ سب کچھ ہے جو اس دور کی داستانوں میں ہوتا تھا۔ یہاں بادشاہ، شہزادے، شہزادیاں ہیں۔ وزیر اور وزیر زادے ہیں، مہمات ہیں، جنگیں ہیں۔ جن، دیو، پری ہیں۔ طلسم سحر اور مافوق الفطرت واقعات ہیں اور کم و بیش وہ سب عناصر ہیں جو ''الف لیلیٰ'' سے لے کر بیتال پچیسی، چار درویش، پدماوت، راجا اندر کے قصوں میں ملتے ہیں۔ عشرت نے اپنی داستان میں ان سب عناصر کو ربط دے کر اس طرح جوڑا ہے کہ ایک نئی دلچسپ کہانی وجود میں آ گئی ہے جسے جم کر، بیان کا سحر پیدا کرتے ہوئے، بیان کیا ہے۔ ''خاتمہ کتاب'' میں عشرت نے لکھا ہے:

فصاحت بلاغت سے اے دوستاں کہانی نئی میں نے کی یہ بیاں

حقیقت ہی تھی بے حقیقت یہ بات مسمّی جو اس میں ہیں، تھے بے نشاں

غرض یہ کہ جس جس نے پایا وجود حقیقت تھی اس کی عدم میری جاں

اور پھر چند اشعار لکھ کر اس قصے کے قاری کی توجہ فلسفۂ وحدت الوجود'' کی طرف بھی مبذول کرا دی ہے:

تلفظ نہ تھا جب تلک کچھ نہ تھا مکیں بے مکاں تھا مکاں لا مکاں

یہ دریائے وحدت نے مارا تھا جوش کہ موجیں بکثرت ہوئی یوں رواں

بہ تمیز صورت ہوئے نام نام جدا در جدا و یگاں در یگاں

وہی بحرِ وحدت ہے در جزر و مد کہ موج اس میں ہے موج میں وہ عیاں

کہا میں نے ہر چند سب صاف صاف پہ عشرت یہاں گوشِ شنوا کہاں

اگر اس قصے کو ''وحدت الوجود'' کی روشنی میں پڑھا جائے تو اس کے مطالعے کا ایک دلچسپ رخ اور ایک نیا باب کھل جاتا

ہے۔ وحدت الوجود ہمارے ادب کا ایک عام اور بڑا موضوع ہے۔ انیسویں صدی کا ادب اور بالخصوص شاعری اس کی ترجمان ہے۔

''داستان سحرالبیان'' کا قصہ بھی ''روایتی'' قصہ ہے جس میں ملکِ مصر کے شہر حسن آباد کے بادشاہ یعقوب شاہ کا نوجوان بیٹا یوسف شاہ شکار کے لیے نکلتا ہے اور ایک ہرن کے بچے کے پیچھے اتنی دور نکل جاتا ہے کہ اپنے لاؤلشکر سے بچھڑ جاتا ہے اور چلتے چلتے ایک قلعے میں پہنچتا ہے جہاں بادشاہ خاور شاہ کی بیٹی حسن آرا بیگم سے ملاقات ہوتی ہے اور وہ دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ ایک رات جب یہ سوئے ہوئے تھے کہ اختر شاہ نامی جن کی بیٹی پری ماہ رو وہاں سے گزرتے ہوئے یوسف شاہ پر عاشق ہو جاتی ہے اور اسے اٹھا کر پرستان لے جاتی ہے۔ شہزادے کے گم ہو جانے سے حسن آرا بیگم بے حال ہو جاتی ہے اور اس کی ماں دل رس بیگم کے محل میں کہرام برپا ہو جاتا ہے۔ حسن آرا کا یہ حال دیکھ کر اس کی جاں نثار وزیرزادی: روشن آرا بیگم اپنی چار سہیلیوں کے ساتھ جوگنوں کا روپ دھار کر یوسف شاہ کی تلاش میں نکلتی ہے اور ادھر سے وزیر کا بیٹا دانش مند خاں، جوگی کا لباس پہن کر اپنے چار ساتھیوں کے ساتھ یوسف شاہ کی تلاش میں نکلتا ہے۔ اب تلاشِ محبوب میں یہ دونوں قافلے طرح طرح کے مصائب و آفات سے دوچار ہوتے ہیں۔ جوگنوں کی مدد کو پیر روشن ضمیر آتے ہیں اور ادھر چھڑا شاہ وصفا شاہ یوسف شاہ کو بشارت دیتے ہیں کہ وہ اس قید سے جلد نجات پائے گا۔ وزیرزادہ دانش مند خاں اپنے ساتھیوں سے بچھڑ کر دریا میں بہتا بہتا کجلی بن پہنچتا ہے اور ایک سنگی عمارت میں آتا ہے جو ایک خوف ناک دیو کا گھر تھا۔ وہیں اس کی ملاقات روشن آرا بیگم سے ہوتی ہے جسے اُس دیو نے وہاں قید کر رکھا تھا۔ دیو اور دانش مند خاں کا مقابلہ ہوتا ہے جس میں دانش مند خاں فتح یاب ہوتا ہے اور روشن آرا بیگم کے ساتھ نکل کھڑا ہوتا ہے اور جزیرۂ مصیبت میں پہنچ کر تسمہ پایوں کے چنگل میں پھنس جاتا ہے۔ یہاں دانش مند خان کے چاروں ساتھی بھی گرفتار تھے۔ تدبیر سے تسمہ پایوں سے نجات پا کر تکیہ چھڑا شاہ میں پہنچتے ہیں اور صفا شاہ کی مدد سے ان کی ملاقات راجا اندر بہادر سے ہوتی ہے اور وہ ماہ رو پری پر حملے کا حکم دیتا ہے۔ راجا اندر کے ہاں دانش مند خاں اور چاروں ساتھی، روشن آرا بیگم اور ان کی چاروں سہیلیاں اور یوسف شاہ سب ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں۔ راجا اندر انگشتری سلیمانی، تختِ گلزار، تاج کجکول اور طلسماتی صندوقچہ دیتا ہے اور چھڑا شاہ صفا شاہ انھیں وظائف و درود سکھا کر الوپ انجن اور کھڑاؤں دیتے ہیں۔ یہ سب چیزیں قدم قدم پر ان کے کام آتی ہیں۔ وہاں سے رخصت ہو کر سب حسن آرا بیگم کے شہر سبزوار پہنچتے ہیں۔ قصے میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے ذرا ذرا سی رکاوٹیں کھڑی کی جاتی ہیں۔ وہاں پہنچ کر شاہزادہ یوسف شاہ اور شہزادی حسن آرا بیگم کی شادی ہو جاتی ہے اور یہ سب حسن آباد آتے ہیں۔ تختِ سلطنت پر قبضہ کرنے والے غاصب کو شکست دے کر یوسف شاہ اپنے والد کے حکم سے تخت پر بیٹھتا ہے اور پھر وزیرزادے دانش مند خاں کی شادی روشن آرا بیگم سے اور چاروں جوگنوں کی شادی چاروں جوگیوں سے ہوتی ہے اور سب ہنسی خوشی رہنے لگتے ہیں۔ اس دعا پر کہ ''جیسے ان کے دن پھرے الٰہی ہمارے تمھارے کہتے سنتوں کے دن پھریں'' داستان ختم ہو جاتی ہے۔

کہانی کے اس ڈھانچے میں عشرت نے موقع و محل اور داستان گوئی کی روایت کے مطابق رسم و رواج، باغ کے نقشے، طلوع و غروب آفتاب کے مناظر، مختلف اشیاء جیسے اسلحہ، زیورات، کھانے پینے کے برتن اور دسترخوان پر چنے ہوئے رنگارنگ کھانے، موسیقی کے ساز و آلات، آرائش و زیبائش کے طور طریقے اور ساز و سامان کے بیان سے اس

طرح سجایا ہے کہ اس دور کی تہذیب و معاشرت، اس کے عقائد، توہمات، ضعیف الاعتقادیاں، طور اطوار، ادب آداب کی تصویریں اجاگر ہو کر سامنے آ جاتی ہیں۔

ڈاکٹر احمد سجاد نے اپنے ''مقدمہ'' میں بتایا ہے کہ اس داستان میں ذکر تو دریائے نیل کا ہے لیکن یہ دریائے نیل دراصل ''رام گنگا'' ہے جو رام پور میں بہتی ہے۔ اسی طرح ''کجلی بن'' کے جنگل کا جو نقشہ داستان میں درج ہے وہ وہی ہے جو رام پور کے کجلی بن کا ہے اور جو آج بھی اسی نام سے پکارا جاتا ہے[۱۱] عشرتؔ نے داستانی رنگ دینے کے لیے نام تو دور دراز ملکوں کے لیے ہیں تاکہ تخیل مقام سے اٹھ کر عالم پر پھیل جائے لیکن فی الحقیقت بیان روہیل کھنڈ کے دریاؤں، جنگلوں، جھیلوں اور رسوم و رواج کے ہے جنھیں عشرت نے خود اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے اسی لیے داستان حقیقت سے اپنا رشتہ جوڑے رکھتی ہے اور اسی طرح اس علاقے کی تہذیب و معاشرت کی ترجمانی کرتی ہے جس طرح میر انیس کے مرثیوں میں عورت مرد کے کردار لکھنوی معاشرت و تہذیب میں رنگے ہوئے ہیں۔ اس واقعیت نگاری کی وجہ سے ہر بات ہر مقام اور ہر چیز کی تصویر عشرتؔ اس طرح اتارتے ہیں کہ وہ تصویر لفظوں سے زندہ ہو کر حرکت کرنے لگتی ہے۔ اسی حقیقت نگاری اور آزاد تخیل کے ملاپ سے داستان سحر البیان کی نثر توانا ہو جاتی ہے۔ اس نثر میں وہ روانی ہے جو جم کر بات کرنے والوں کی زبان میں ہوتی ہے۔ اس نثر کا بنیادی لہجہ بول چال کی زبان کا لہجہ ہے جس میں علاقہ روہیل کھنڈ کا کھرا لہجہ، اپنی فطری ہلکی سی سختی لیے ہوئے شامل ہے۔ نثر پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ عشرت نے یہ داستان بول کر لکھوائی ہے جس کی طرف ''سبب تالیف'' میں عشرت نے ''تحریر تقریر کیا'' کے الفاظ سے اشارہ کیا ہے۔

''داستانِ سحر البیان'' کی نثر میں سادگی رنگینی سے ملی ہوئی ہے۔ یہاں قافیوں کا التزام بھی ہے استعارہ رنگینی کا اثر پیدا کر رہا ہے۔ اکثر مقامات پر معلوم ہوتا ہے کہ اردو نثر رنگینی کے حوض میں نہانے کے لیے تیار ہو رہی ہے۔ اس داستان میں مترادفات کا استعمال کثرت سے ہوا ہے اس لیے ذخیرۂ الفاظ کے لحاظ سے بھی یہ داستان خاص اہمیت رکھتی ہے مثلاً اگر موقع و محل کے مطابق نوکروں کی موجودگی دکھائی جاتی ہے تو بیک وقت یہ سب اپنے اپنے کاموں کے نام سے وہاں موجود دکھائے جاتے ہیں۔

> ''مارا طمانچہ ایک بے خودی، بے ہوشی، مدہوشی کے قریب تھا کہ عشق میں آ کے چکر کھا کے گر پڑے لیکن پھر کے جو دیکھتی ہے تو دودا دائی، انا، آپا، اچا، جھوجھو، کوکا، حرم سریت، خواص، لونڈی، گاین، بائی، ڈومنی، اُردا بیگنی، قلماقنی، حبشنی، ترکنی اور تمام بیگماتیں، مصاحبین، اُمرازادیاں، عمدہ سردارزادیاں قریب آ پہنچیں۔ گرداگرد آس پاس گھیرے نرغہ کیے ہوئے کھڑی ہیں''

شہزادہ قلعہ میں جاتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ:

> ''برخلاف عالم دروازہ برج حصار کے تمام قلعہ میں ادھر ادھر، دائیں بائیں، آگے پیچھے مکان رنگین، دیوان خانہ، بالا خانہ، بارہ دریاں محل سرائیں، بارگاہیں، مطلا مذہب، منقش، مشک آراستہ پیراستہ ہیں اور کثرت روشنی مشعل، شمع، چراغ، کنول، فانوس، قندیل، قمقمہ، جھاڑ بور، لالٹین، شاخہ دو شاخہ، چہار شاخہ تا ہزار شاخہ، سرو چراغاں سے تمام در و دیوار، برج، کنگرہ، ستون، سقف و بام پر عالم شب برات کا ہو رہا ہے اور لوگ طلسماتی صورت جا بجا ہر گھر کے دروازے پر بدستور خاموش چپ چاپ کھڑے بیٹھے ہیں''

نثر میں مترادفات کے استعمال سے اس معاشرت اور طرز زندگی میں جو کچھ ہوتا تھا اور جو جو چیزیں اور سامان استعمال میں آتا تھا، ان سب کو موقع ومحل کے مطابق عشرت نے یکجا کر دیا ہے۔ چھوٹی داستانوں میں مترادفات کی یہ فراوانی عام طور پر نہیں ملتی۔ اس داستان میں قصے اور بیان دونوں پر داستان گو کی توجہ ہے جس سے قصے اور بیان دونوں کا فنی اثر بڑھ گیا ہے۔ الفاظ موقع ومحل سے گہری مناسبت رکھتے ہیں اور اس جماؤ کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں کہ عبارت کی روانی بڑھ جاتی ہے۔ جتنے سراپے اور حلیے بیان کیے گئے ہیں ان کی لفظیات بھی الگ ہے اور زبان ولہجہ بھی مختلف ہے مثلاً شہزادی حسن آرا بیگم اپنی دوراندیش دوا کو طلب کرتی ہے تو عشرت اس کا حلیہ یوں بیان کرتے ہیں:

''برس اسّی نوے، سو بلکہ سوا سو برس کا سن وسال، پیٹ میں آنت نہ منھ میں دانت۔ سر سفید، پلکیں جھولی ہوئیں۔ چہرہ پر شکن در شکن، ہزاروں جھریاں پڑی ہوئیں جیسے سفید بافتہ پر اتو ہوتا ہے۔ سیاہ سالو کا قصابہ، سر سے لپیٹے ہوئے، ناک پر بھورا مستا۔ چار بال سفید گرے ہوئے دو پیراہن، چندیری کی کلی، چاک دراز، حلقہ کشادہ پہنے، سفید شیر وشکر کے دوہرا اوڑھے۔ پیشانی میں سیاہ گھٹا سجدوں کا۔ تسبیح کربلائی گلے میں، کنٹھا زیتونی بڑے بڑے دانوں کا ہاتھ میں پھراتی، کھٹ کھٹ کرتی، عصا ٹیکتی، ہانپتی کانپتی ہوئی آ کے حاضر ہوتی ہے اور چھوٹی چھوٹی موٹی سکڑی سکڑی جھلّے پڑی ہوئی انگلیوں، انگلیوں سے چٹ چٹ بلائیں شہزادی کے سر سے پاؤں تک لے کے بوسہ پیشانی کو دے کر کہتی ہے: تری عمر ودولت ہو یارب مدام/ بحق محمد علیہ السلام''

اس داستان کی نثر بیانیہ ہے اور ساتھ ہی توضیحی بھی۔ عشرت لفظوں سے جو تصویریں بناتے اور ابھارتے ہیں وہ متحرک ہوتی ہیں جیسے جان دار وزندہ ہوں۔ اس بیانیہ انداز کے لہجے سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ لوگ جمع ہیں اور داستان گو داستان سنا رہا ہے، اسی لیے جملے کی ساخت پر بھی بولنے اور بات کرنے کا اثر نمایاں ہے۔ نثر پڑھتے ہوئے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس بیان میں اردو جملہ فارسی کے اثر سے آزاد ہو گیا ہے اور جملے کی نحوی ساخت اپنی اصل کی طرف واپس آ رہی ہے مثلاً یہ چند جملے دیکھیے:

''نہایت شوق سے تخت اپنا لائی برابر پلنگ کے اور پٹ دوپٹہ کا آہستہ آہستہ اٹھا کے صورت گر قضا وقدر نے ایک ہی سانچے میں ڈھالی ہیں یا یہ دو تصویریں نور حور بے قصور کی نقاشِ ازل نے ایک ہی گردۂ خاکی سے درست کی ہیں......''

ان جملوں میں سوائے ''تخت اپنا لائی برابر پلنگ کے'' جملے کی ساخت اور فاعل مفعول اور فعل کی وہی ترتیب ہے جو اردو جملے کی اصل ساخت ہے اور یہ فقرہ بھی اس لیے آ گیا ہے کہ عشرت نے اپنے بیان کو بول چال کی زبان ولہجہ سے قریب تر رکھا ہے تاکہ قاری کو پڑھتے ہوئے سننے کا لطف آئے لیکن عبارت میں گاہ گاہ عربی وفارسی جملے کی ساخت بھی نمایاں ہو جاتی ہے:

(۱) ''پس شہزادہ تو چاہتا ہی تھا، آیا اس مکان پر اور بیٹھا مسند پر متصل چلون کے.....''

(۲) ''بعد اس کے پوچھا شہزادی نے باعث آنے، تشریف لانے کا۔ بیان کیا شہزادہ نے اول نام ونشان، حسب نسب اپنا اور کہا احوال سواری سیر وشکار کا وارد ہونے اس مکان تک.......''

(۳) ''اور بھر کے ایک جام مئے گل فام کا رکھا اپنے دست نگاریں پر، روبرو لائی شہزادے کے''

اردو جملے کی ساخت پر خصوصاً عربی انشا کا یہ اثر قرآن مجید کے اردو میں لفظی ترجموں سے آیا ہے اور بولنے والوں کی

زبان پر چڑھ گیا ہے۔ یہ اثر فارسی جملے کی ساخت کا نہیں ہے۔ بحیثیت مجموعی ''داستان سحر البیان'' میں یہ اثر اتنا کم ہے کہ واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ اب اردو جملہ اپنی اصل کی طرف لوٹ آیا ہے۔

''سحر البیان'' کی نثر بیک وقت رنگین بھی ہے اور سادہ بھی۔ اس میں رنگینی سادگی سے اس طرح ملی ہوئی ہے کہ یہ طرز ادا ''نوطرز مرصع'' کے پہلے درویش کے قصے کے طرز ادا سے دور ہو جاتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی اس نثر کو بھی رنگین ہی کہا جائے گا۔ سحر البیان (۱۲۳۰ھ) کے دس سال بعد ۱۲۴۰ھ میں ''نثر رنگیں'' اپنے نقطۂ عروج کو چھو لیتی ہے اور رجب علی بیگ سرور کے ''فسانۂ عجائب'' کی صورت میں سامنے آتی ہے جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] تاریخ ادب اردو (جلد دوم) ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۰۱۹۔۱۰۲۱، مجلس ترقی ادب (طبع دوم) لاہور ۱۹۸۷ء

[۲] دیباچہ بدماوت از عبرت و عشرت مرتبہ گوہر نوشاہی، ص ۶۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۶ء

[۳] ایضاً، ص ۶۲۔۶۳

[۴] ایضاً، ص ۶۶۔۶۷

[۵] داستان سحر البیان، غلام علی عشرت، مرتبہ ڈاکٹر احمد سجاد، ص ۳۵، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۹۲ء

[۶] ریاض الفصحیٰ، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۲۲۸، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۷] وفیات مشاہیر اردو، بشارت علی خاں فروغ، ص ۴۴۲، رام پور ۲۰۰۰ء

[۸] داستانِ سحر البیان مقدمہ ڈاکٹر احمد سجاد، محولہ بالا، ص ۳۱

[۹] ایضاً، ص ۳۱

[۱۰] ایضاً

[۱۱] داستان سحر البیان، محولہ بالا، ص ۱۲۴۔۱۲۶، اور ص ۱۴۲۔۱۴۳

پہلا باب نثر رنگیں کا نقطۂ عروج

مرزا رجب علی بیگ سُرُور:

حالات اور مطالعہ: فسانۂ عجائب: سرورِ سلطانی، شبستان سرور، فسانۂ عبرت وغیرہ

تاریخ شاہد ہے جب کسی تہذیب کی قوتِ تخلیق ٹھنڈی پڑنے لگتی ہے تو اس کی قوت نمو اور توانائی بھی تھک کر بے عمل ہو جاتی ہے۔ چشمِ بینا کو یوں محسوس ہوتا ہے کہ زندگی ٹھہر گئی ہے اور خود کو دہرانے کے عمل میں لگ گئی ہے۔ اسی کے ساتھ اس تہذیب کا "نظامِ خیال" منجمد ہو کر اس کے "طرزِ احساس" کو کمزور کر دیتا ہے۔ معاشرہ لکیر کا فقیر بن جاتا ہے اور "ماضی"، "حال" کو مضبوطی سے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ اس موڑ پر معاشرہ، زمانۂ حال کے تاریخی دھاروں سے کٹ کر، تبدیلی کے عمل سے آنکھیں چرانے لگتا ہے۔ اس صورتِ حال میں "ماضی"، "حال" پر چھا جاتا ہے اور معاشرہ زندگی کے حقیقی تقاضوں سے کٹ کر روایتی زندگی بسر کرنے لگتا ہے۔ تخیل کی اُڑان اس کے خوابوں کی تعبیر بن جاتی ہے اور ہر مسئلہ آناً فاناً میں غیبی مدد یا لوحِ طلسم سے، حسب دل خواہ، حل ہو جاتا ہے۔ قوتِ تخیل قوتِ عمل کی جگہ لے لیتی ہے۔ آرایش و زیبایش، سجاوٹ اور بناوٹ زندگی پر غالب آ جاتے ہیں اور اسی کے ذریعے وہ تہذیب اپنے تصورِ حسن و عشق اور اپنے جمالیاتی روّیوں کا اظہار کرنے لگتی ہے۔ ہر تہذیب کی طرح یہی عمل مغلیہ تہذیب کے ساتھ ہوا اور یہی عمل مغلیہ تہذیب کے اس آباد جزیرے کے ساتھ ہوا جسے ہم لکھنؤ کے نام سے جانتے ہیں۔ امام بخش ناسخ اور مرزا رجب علی بیگ سرور، تہذیب کے اسی موڑ پر ایک ایسے ہی معاشرے کی پیداوار ہیں۔ ناسخ کا مطالعہ ہم آگے کریں گے یہاں تھوڑا سا سفر پہلے سرور کے ساتھ کرتے ہیں۔ "فسانۂ عجائب" کی تمہید میں سرور نے 'افتخار' کے ساتھ 'خود کو' "مقلدِ گذشتگاں" کہا ہے۔

مرزا رجب علی بیگ (۱۷۸۶ء؟۔۱۸۶۹ء) سرور تخلص لکھنؤ کے باشندے اور مرزا اصغر علی بیگ کے بیٹے تھے۔ بعض اہلِ ادب کان پور کو ان کا وطن بتاتے ہیں جو اس لیے بھی درست نہیں ہے کہ کوئی اپنے وطن کو ان الفاظ میں یاد نہیں کرتا جن میں سرور نے کان پور کا ذکر کیا ہے "کہ سن ہجری نبوی بارہ سو چالیس تھے، آنے کا اتفاق مجبور کوردہ کان پور میں ہوا۔ بس کہ یہ بستی ویران، پوچ اور لچر ہے"[۱]

سرور نے کہا تھا:

گو ملے جنت بھی رہنے کو بجائے لکھنؤ چونک اٹھتا ہوں میں ہر دم کہہ کے ہائے لکھنؤ

خود سرور نے "متوطن خطۂ بے نظیر" لکھ کر اپنا وطن لکھنؤ بتایا ہے۔ کان پور میں ان کی بیگم مقیم تھیں اور وہیں ان کا انتقال بھی ہوا تھا۔ ہو سکتا ہے کہ کان پور ان کی سسرال ہو۔ ان کے متبنیٰ بیٹے احمد علی بھی کان پور میں رہتے تھے۔ سرور خود بھی شاہ اودھ غازی الدین حیدر کے زمانے میں، ایک قتل کے مقدمہ میں ملوث ہونے کے باعث، مجبوراً کان پور آ گئے تھے اور

فرصت پا کر یہیں اپنی پہلی کتاب: فسانۂ عجائب تصنیف کی تھی۔ یہ ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴۔۱۸۲۵ء کا زمانہ ہے۔

سرور کی تاریخ پیدائش معلوم نہیں ہے۔ ڈاکٹر نیر مسعود نے ''فسانۂ عجائب'' کے دیباچے کے اس فقرہ سے ''کہ چالیس سال جہاں کی دیکھ بھال کی ایسا شہر، یہ لوگ نظر سے نہ گزرے'' قیاس کیا ہے کہ دیباچہ لکھتے وقت سرور کی عمر چالیس سال تھی اور اس طرح سرور ۱۲۰۰ھ/۱۷۸۵۔۱۷۸۶ء میں پیدا ہوئے [۲] یہی سالِ پیدائش قرین قیاس ہے۔

سرور کے سالِ وفات کے بارے میں بھی اختلاف ہے۔ نیر مسعود نے مختلف بنیادی حوالوں اور بحث کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ سرور کی وفات یکم محرم اور ۱۷ر محرم کے درمیان ۱۲۸۶ھ میں ہوئی جو ۱۴ر اپریل اور ۳۰ر اپریل کے درمیان ۱۸۶۹ء کے مطابق ہے [۳] ڈاکٹر حنیف نقوی نے نیر مسعود کے مآخذ کے ساتھ اور نئے مآخذ کو کھنگال کر مدلل بحث کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ سرور نے ذی الحجہ ۱۲۸۵ھ کے اواخر میں رام نگر میں تقریباً پچاسی سال کی عمر میں وفات پائی جو عیسوی سال کے مطابق ۱۵ر مارچ تا ۱۲ر اپریل ۱۸۶۹ء ہوتا ہے [۴] وفات کے سلسلے میں اور سب دوسرے مباحث کو سامنے رکھ کر ہم اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ عیسوی سن ۱۸۶۹ء بلاشبہ سرور کا سالِ وفات ہے۔ سرور رام نگر میں بیچ بی کے قبرستان میں دفن ہوئے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب بنارس انگریزوں کی عمل داری میں آ چکا تھا اور راجہ بنارس کا مرکزِ حکومت، اب بنارس نہیں بلکہ رام نگر تھا۔

رجب علی بیگ سرور لکھنؤ میں پیدا ہوئے، وہیں پلے بڑھے اور وہیں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ آصف الدولہ اور ان کے بعد کے لکھنؤ کی تہذیب ان کی گھٹی میں پڑی تھی۔ وہ اسی تہذیب و ماحول میں پل بڑھ کر جوان ہوئے اور وہ سب کچھ کیا جو اس دور کا نوجوان کرتا تھا۔ حسن پرستی بھی اور شاعری بھی۔ تعلیم کی طرف توجہ نہیں دی۔ البتہ جتنی کچھ تعلیم حاصل کی اس سے فارسی اچھی طرح آ گئی اور عربی کی شدبد بھی ہو گئی۔ ہاں عالم نہ بن سکے۔ اردو ان کی رگوں میں خون بن کر دوڑ رہی تھی۔ بادشاہ و وزیر سے لے کر حقیر فقیر تک سب اسی زبان کو بولتے اور اس پر فخر کرتے تھے۔ لکھنؤ کے شرفاء کی زبان مستند سمجھی جاتی تھی اور اہل ادب اسی سے سند لیتے تھے۔ اردو کی اہمیت کو سب چھوٹے بڑے مانتے تھے لیکن فارسی کی اہمیت اب بھی قائم تھی۔ عجز و انکسار کے لکھنوی انداز میں سرور نے لکھا ہے کہ ''نیرنگیِ زمانہ سے نہ عربی میں داخل ہوا، نہ فارسی میں کامل ہوا۔ دونوں سے ناآشنا رہا.... پست ہمتی سے اردو کے لکھنے میں اوقات بسر کی.....کچھ دن نظم کا اہتمام رہا۔ شعر کہنے کا خیال خام رہا۔ جب وہ بھی نہ ہو سکا، نثر کی طرف خیال آیا........'' [۵] یہی اردو نثر، ان کا شوقِ دلی بن کر، اتنی نمایاں ہوئی کہ آج تک رجب علی بیگ سرور اسی سے جانے اور اسی سے پہچانے جاتے ہیں۔ ان کی اردو نثر میں اس دور کی تہذیب کی روح سمائی ہوئی ہے۔ یہ نثر نہ فورٹ ولیم کالج کی نثر کا رنگ دکھاتی ہے اور نہ میرامن سے اپنا رشتہ جوڑتی ہے۔ اس کا راست تعلق اس فضا، اس ماحول اور اس مغلیہ تہذیب سے ہے جو لکھنؤ کے اس چھوٹے سے تہذیبی جزیرے میں پروان چڑھی تھی اور جس نے آغاز ہی میں ''نوطرز مرصع'' میں اپنے جمال کی جھلک دکھا کر آصف الدولہ کے والد شجاع الدولہ کو مسرور کیا تھا۔

مزاج کے بارے میں جعفر علی شیون نے لکھا ہے کہ وہ ''رحیم مزاج'' تھے۔ ''اگر بد اندیش بھی جاتا، اس سے اُنس سے پیش آتے، گویا برسوں کا جلیس تھا۔ جس فقیر کو بحالتِ زار دیکھا فرطِ قلق سے بے خود ہوا'' [۶] جوانی ہی میں شاعری شروع کی کہ یہی اس تہذیب میں وجہ امتیاز تھی۔ جو نا شاعر تھے وہ بھی استادوں کے سہارے شاعر بنے اور جو شاعر تھے وہ اس فضا میں خوب پھلے پھولے۔ سرور نے بھی اپنے دور کے معروف شاعر اور میر سوز کے شاگرد، آغا

نوازش سے تلمذ حاصل کیا۔ طبقاتِ سخن میں مبتلا عشق میرٹھی نے لکھا ہے کہ ''سرور، مرزا، رجب علی بیگ، خوش باش کان پور شاگرد نوازش حسین خان عرف مرزا جانی'' [۷] جو ۱۲۴۰ھ یا اس سے کچھ پہلے نیلامی دیہات کی خرید کے لیے لکھنؤ سے کان پور آ گئے تھے [۸] یہیں سرور نے ''فسانۂ عجائب'' لکھ کر اپنے استاد کی خدمت میں ''بہ طریق اصلاح'' پیش کی جس کو دیکھ کر آغا نوازش نے ایک قطعہ تاریخ کہا جس سے سال تصنیف ۱۲۴۰ھ برآمد ہوتا ہے اور جو آج بھی فسانۂ عجائب کی زینت ہے [۹]

گارسیں دتاسی نے سرور کے ذیل میں لکھا ہے کہ سرور ''شاعری ہی میں نہیں بلکہ موسیقی اور خوش نویسی میں بھی خاصی دست گاہ رکھتے تھے [۱۰] خوش نویسی سے ان کی گہری دلچسپی کا پتا ''انشائے سرور'' میں شامل ان رقعات سے بھی ہوتا ہے جو سرور نے اپنے متبنی بیٹے میر احمد علی کو لکھے تھے اور جنھوں نے سرور کے خطوط اور عرضیوں کو نول کشور کے لیے مرتب کر کے اشاعت کی اجازت دی تھی۔ سرور ان رقعوں میں نہ صرف احمد علی کو خوش نویسی کی مشق کرنے کی تاکید کرتے ہیں بلکہ ایک رقعہ میں یہ مشورہ بھی دیتے ہیں کہ ''اگر زمانہ مہلت دے، خطِ گلزار میں مہاراج کا نام لکھنا ''ایشری پرشاد نرائن سنگھ بہادر''۔ یہی پرچہ نذر دینا اور خدا چاہتا ہے بہت جلد بلواتا ہوں'' [۱۱]

لکھنؤ کا عروج و زوال آصف الدولہ سے لے کر واجد علی شاہ تک سرور کے سامنے گزرا اور اسی ماحول میں انھوں نے زمانے کے نشیب و فراز دیکھے۔ سرور کے لکھنؤ سے کان پور اور بنارس جانے کی بات تو بار بار سامنے آتی ہے لیکن سفر دہلی اور سفر میرٹھ کا ذکر کم کم آتا ہے۔ خیراتی لال بے جگر نے طبقات سخن از مبتلا میرٹھی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''صاحب تذکرہ ''طبقات سخن'' می نگارد کہ بہ تقریب غربت در میرٹھ آمدہ با مؤلف در خورد و بزم سخن را آرائشے داد'' [۱۲]۔ ڈاکٹر نیر مسعود نے لکھا ہے کہ یہ ۱۲۷۱ھ/۱۸۵۴ء کی بات ہے [۱۳] دہلی گئے تو مرزا غالب سے بھی ملے جس کی دلچسپ تفصیل ''تذکرہ غوثیہ'' میں درج ہے۔ یہ اس زمانے کا ذکر ہے جب سید غوث علی شاہ قلندر بھی دہلی میں مقیم تھے اور مرزا غالب ان کے لیے کھانا لے کر روز مسجد ''زینت المساجد'' جاتے تھے۔ اسی زمانے میں سرور مرزا غالب سے ملے جو انھیں صورت سے نہیں پہچانتے تھے۔ اثنائے گفتگو میں سرور نے پوچھا کہ مرزا صاحب اردو زبان کس کتاب کی عمدہ ہے؟ کہا چار درویش کی۔ میاں سرور بولے کہ فسانۂ عجائب کی کیسی ہے۔ مرزا غالب بے ساختہ کہہ اٹھے: اجی لا حول ولا قوۃ اس میں لطفِ زبان کہاں۔ ایک تک بندی اور بھٹیار خانہ جمع ہے''۔ جب چلے گئے تو معلوم ہوا کہ وہ تو خود مرزا رجب علی بیگ سرور تھے۔ بہت افسوس کیا اور کہا کہ ظالمو! پہلے سے کیوں نہ کہا۔ دوسرے دن غوث علی شاہ کے ہمراہ مکافات کے لیے میاں سرور کی فرود گاہ پر پہنچے اور باتوں باتوں میں کہا رات میں نے فسانۂ عجائب کو جو بغور دیکھا تو اس کی خوبی عبارت اور رنگینی کا کیا بیان کروں۔ نہایت فصیح و بلیغ عبارت ہے۔ میرے قیاس میں تو ایسی عمدہ نثر نہ پہلے ہوئی نہ آگے ہوگی۔ دوسرے دن مرزا غالب نے مرزا سرور کی دعوت کی اور میاں سرور کی پھر بہت تعریف کی [۱۴]

سرور ساری عمر معاشی پریشانیوں کا شکار رہے۔ اس زمانے میں شاہی ملازمت عزت و مرتبہ کا ذریعہ تھی۔ سرور بھی ساری عمر اسی تگ و دو میں لگے رہے۔ غازی الدین حیدر (۱۲۲۹ھ۔۱۲۴۳ھ/۱۸۱۴۔۱۸۲۷ء) کے زمانے میں انھیں لکھنؤ چھوڑ کر کان پور آنا پڑا۔ سرور نے فسانۂ عجائب میں لکھا ہے کہ ''تلاشِ معاش کے حیلے میں فلک تفرقہ پرداز نے صورت مفارقت کی دکھائی، بامہاجرت وطن آوارہ کے استقبال کو آئی'' اور جب نصیر الدین حیدر (۱۲۴۳ھ۔۱۲۵۳ھ/۱۸۲۷ء۔۱۸۳۷ء) کا دور آیا تو وہ بادشاہ کی اجازت سے لکھنؤ واپس آ گئے اور جب نصیر الدین

حیدر کے چچا محمد علی شاہ (۱۸۳۷ء۔۱۸۴۲ء) تخت نشین ہوئے اور شرف الدولہ محمد ابراہیم خاں نائب السلطنت مقرر ہوئے تو ان کے بھی دن پھرے اور شرف ملازمت کا حاصل ہوا۔ لیکن جب ان کے بیٹے امجد علی شاہ (۱۸۴۲ء۔ ۱۸۴۷ء) تخت پر بیٹھے اور شرف الدولہ کو الگ ہونا پڑا تو سرور کی ملازمت بھی جاتی رہی۔ یہ پانچ سال کا دور اُن کی پریشانیوں کا دور ہے۔ جب واجد علی شاہ (۱۸۴۷ء۔۱۸۵۶ء) بادشاہ ہوئے تو سرور نے عرض داشت مع قطعہ تاریخ مسند نشینی لکھ کر بادشاہ کی خدمت میں پیش کیا جس میں "چراغِ ہند" سے ۱۲۶۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔ بادشاہ کو یہ قطعہ بہت پسند آیا اور سرور کا پچاس روپے ماہوار پر زمرۂ ملازمین میں شمول ہوا۔ چوکی خانے میں حاضری کا حکم ملا۔ اکثر باریاب ہونے لگا۔ بارہا جو حضرت نے نظم کیا اس کی نثر لکھنے کا حکم دیا[۱۵] اسی زمانے میں ان کی دوسری بیوی کا انتقال ہوگیا اور پہلی بیوی جو کان پور میں رہتی تھیں شدید بیمار ہوگئیں۔ ۱۲۶۹ھ میں واجد علی شاہ نے سرور سے توکل بیگ حسینی کی شمشیر خانی کو، جو شاہ نامہ، فردوسی کا خلاصہ ہے، اردو میں ترجمہ کرنے کے لیے کہا جسے سرور نے دو مہینے کے عرصے میں پورا کر کے بادشاہ کی خدمت میں پیش کر دیا اور اس کا نام "سرور سلطانی" رکھا جو شاہی مطبع سلطانی سے شائع ہوا۔ اور جب انگریز حاکموں نے واجد علی شاہ کو مجبور کر کے نواب علی تقی خاں کو نائب بنایا تو پچاس روپے ماہوار کا یہ وظیفہ بھی بند ہوگیا۔ شرف الدولہ اور قطب الدولہ کو، جو سرور کے مربی تھے، لکھنؤ بدر ہونا پڑا۔ ان حالات میں ان کے سامنے یہی راستہ تھا کہ اب کوئی اور مربی تلاش کریں۔ اس دور میں سندیلے کے رئیس امجد علی خاں بلوچ نے ان کی سرپرستی کی اور انھیں کی فرمائش پر مہر چندر مہر کی سادہ زبان میں اردو تصنیف "نوآئین ہندی" کو جس کا ذکر و مطالعہ ہم جلد دوم میں کر آئے ہیں، رنگین نثر میں لکھا اور "شگوفۂ محبت" نام رکھا۔

اسی زمانے میں کہ سرور، تلاشِ معاش میں سرگرداں بنارس میں تھے، ۷/فروری ۱۸۵۶ء کو یہ خبر پہنچی کہ واجد علی شاہ معزول کر دیے گئے ہیں اور لکھنؤ ویران ہوگیا ہے۔ یہ خبر سن کر سرور لکھنؤ واپس آ گئے۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت نے لکھنؤ کی بربادی کی رہی سہی کسر پوری کر دی۔ اب سارے راستے بند ہو چکے تھے۔ قیام لکھنؤ کے ان خراب حالات میں بھی انھوں نے اپنے دوست و مربی منشی شیونرائن کی فرمائش پر "الف لیلیٰ" کو اردو میں لکھنا شروع کیا جو بنارس میں ۱۲۷۹ھ میں مکمل ہوئی[۱۶] مہاراجا بنارس ان کے علم و ادب کے مداح تھے۔ انھوں نے سرور کو سو روپے ماہوار پر ملازم رکھ لیا۔ مہاراجا نے سرور سے "حدائق العشاق" کے ترجمے کی فرمائش کی جسے انھوں نے اردو میں لکھ کر "گلزار سرور" نام رکھا۔ جیسا کہ "انشائے سرور" کے رقعات سے معلوم ہوتا ہے وہ "۶/ذی الحجہ ۱۲۷۵ھ مطابق ۸/جولائی ۱۸۵۹ء کو بنارس پہنچے اور چار دن شہر میں قیام کے بعد سہ شنبہ دس ذالحجہ مطابق ۱۲، جولائی ۱۸۵۹ء کو رام نگر منتقل ہوئے۔ اگلے روز انھیں مہاراجا ایشوری پرشاد نرائن سنگھ کی خدمت میں باریابی کا شرف حاصل ہوا......"[۱۷] یہاں سرور کم و بیش دس سال رہے۔ قیام رام نگر میں ضعیف العمری کے ساتھ مختلف جسمانی عوارض بالخصوص عارضۂ چشم میں مبتلا رہے۔ وقت پر تنخواہ نہ ملنے کے باعث مالی پریشانیاں اس کے علاوہ تھیں۔ اسی زمانے میں وہ آنکھ کے علاج کے لیے رمضان ۱۲۸۰ھ[۱۸] میں کلکتہ بھی گئے۔ اس سے بھی کوئی فائدہ نہیں ہوا۔ اسی زمانے میں ان کی پہلی بیوی، جو کان پور میں تھیں، شدید بیمار ہوئیں۔ سرور رام نگر سے کان پور آئے اور صفر ۱۲۷۸ھ/ستمبر ۱۸۶۱ء[۱۹] کو وہ بھی اللہ کو پیاری ہوگئیں۔ اس کے بعد مرحومہ بیوی کا سارا کنبہ کانپور سے رام نگر آ گیا۔ سرور ان سب کے کفیل تھے۔ ادھر مہاراجا نے ان کی تنخواہ پنشن کے طور پر آدھی کر دی۔ اب خرچ زیادہ اور آمدنی کم تھی۔ انھیں پریشانیوں میں گھرے ہوئے تھے کہ

موت نے نقارہ باج دیا اور وہ ذالحجہ ۱۲۸۵ھ مطابق ۱۸۶۹ء اپنے معبودِ حقیقی سے جا ملے۔

اس دور میں رنگین اردو نثر اور رجب علی بیگ سرور لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے تھے۔ جہاں کسی شاہی تقریب کے موقع پر شعرا قصیدے پیش کرتے رجب علی بیگ سرور وہاں مدحیہ نثر میں اپنے جذبات کا اظہار کرتے۔ واجد علی شاہ کی فرمایش پر وہ اکثر بادشاہ کی نظم کو نثر میں لکھتے۔ خفقان سے جب واجد علی شاہ کا مزاج بحال ہوا اور جشن نو روز منایا گیا تو اس موقع پر بھی سرور نے نثر ہی میں مدح سرائی کی تھی۔ ''فسانۂ عبرت'' میں سرور نے لکھا ہے کہ ''شاعروں نے قصیدے نظم کیے، سرور نے چند فقرے نثر لکھ کے سنائے'' [۲۰] مخصوص نثر نگاری ہی سرور کی وجہ امتیاز ہے۔ انھوں نے بہت سی کتابیں لکھیں جن کا تعارف ذیل میں درج کیا جاتا ہے:

(۱) فسانۂ عجائب: یہ سرور کی پہلی تصنیف ہے جس میں مغلیہ تہذیب کی روحِ لکھنؤ سانس لے رہی ہے۔ یہ ۱۲۴۰ھ/ ۱۸۲۵ء میں تصنیف ہوئی۔ یہی ان کا شاہ کار ہے اور یہی فسانہ ان کی پہچان ہے۔ سرور کی اس پہلی تصنیف کا مطالعہ ہم سب سے آخر میں کریں گے اور اس لیے کریں گے کہ یہ اردو ادب کا ویسا ہی ایک کلاسیک ہے جیسے میر امن کی ''باغ و بہار'' اردو ادب کی کلاسیک ہے۔ دونوں تصانیف اپنے مخصوص رنگ کی منفرد ترجمان ہیں۔

(۲) سرورِ سلطانی: جب رجب علی بیگ سرور واجد علی شاہ کی تخت نشینی (۱۲۶۳ھ/ ۱۸۴۷ء) کے بعد ان کے ملازم ہوئے تو بادشاہِ وقت نے سرور سے توکل بیگ حسینی کے شاہ نامۂ فردوسی کے خلاصے کو، جو ''تاریخِ دلکشائے شمشیر خانی'' اور ''تاریخ شمشیر خانی'' سے موسوم ہے، اردو میں لکھنے کے لیے کہا۔ توکل بیگ حسینی، شہزادہ دارشکوہ کے دورِ صوبہ داری میں غزنیں میں امین اور واقعہ نویس تھے۔ انھوں نے شاہ نامۂ فردوسی کا خلاصہ فارسی نثر میں شاہ جہاں کے چھبیسویں سال جلوس ۱۰۶۳ھ/ ۱۶۵۲۔۱۶۵۳ء میں تیار کیا اور اس وقت کے حاکمِ غزنیں شمشیر خاں کے نام کی مناسبت سے ''تاریخ دلکشائے شمشیر خانی'' کے عنوان سے موسوم کیا جو عام طور پر تاریخ شمشیر خانی یا صرف شمشیر خانی کے نام سے معروف ہے [۲۱] رجب علی بیگ سرور نے اس نثری خلاصے کا خلاصہ اردو نثر میں تحریر کیا اور ''سرورِ سلطانی'' اس کا نام رکھا۔ تاریخ شمشیر خانی کا ایک منظوم اردو ترجمہ شاہ عالم ثانی آفتاب کے آخری دور میں شاہ نصیر کے شاگرد منشی مول چند (م ۱۸۳۲ء؟) نے کیا۔ ''قصۂ خسروانِ عجم'' اس منظوم ترجمے کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۲۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ ترجمہ ۱۹۹۰ء میں راولپنڈی پاکستان سے شائع ہوا [۲۲] سرور نے ''تمہید'' میں لکھا ہے کہ:

''بعد چندے کہ سن ہجری بارہ سو چونسٹھ (۱۲۶۴ھ) تھے حکمِ قضا شیم صادر ہوا کہ ''شمشیر خانی'' زبان اردو میں لکھ لیکن طویل نہ ہو تا قاری و سامع ملول نہ ہو...... یہ نسخہ تیار ہوا۔ رنگینی اور شاری سے یہ نثر اور فقیر عاری ہے۔ خلاصۂ مضمون اور مطلب نگاری ہے۔ جو کچھ فردوسی سخن دان نے نظم کیا ہے، وہی مضمون شیر خانی ہے لیکن اس تحریر حال میں مقدمہ ثانی ہے کہ حسب و نسب شاہانِ نام دار میں تحقیق کی طرف طبیعت متوجہ نہیں ہوئی۔ فقط شاعری کی طاقت سے مرقع بنایا ہے۔ ہر مصرع تصویر تحریر کر کے دکھایا ہے'' [۲۳]

۱۲۶۴ھ/ ۱۸۴۷۔۱۸۴۸ء واجد علی شاہ کا دوسرا سالِ جلوس ہے۔ یہ کام سرور نے دو مہینے کے عرصے میں مکمل کیا جیسا کہ خود لکھا ہے کہ ''حسب ارشاد ہدایت...... دو مہینے کے عرصے میں یہ نسخہ تیار ہوا''۔ اس کا پہلا ایڈیشن مطبع سلطانی لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس پر سالِ اشاعت درج نہیں ہے۔ اس کے بعد ایک ایڈیشن ''مطبع مسیحائی لکھنؤ سنہ ۱۲۶۸ھ/ ۱۸۵۱ء میں اور تیسرا ایڈیشن ۱۸۸۷ء میں مطبع نامی لکھنؤ'' [۲۴] سے اور ایک ایڈیشن مجلس ترقی ادب لاہور

پاکستان سے ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا۔

سرور کے لیے نثر شاعری کا درجہ رکھتی تھی۔ لکھنوی معاشرت و تہذیب ان کی روح میں شامل تھی۔ یہی روح ان کی نثر کے مزاج میں رنگ بھرتی ہے۔ ''سرورِ سلطانی'' کی نثر رنگین ہے لیکن اس رنگینی میں سادگی شامل ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ان کا اصل رنگ داستان گوئی میں ابھرتا ہے اور یہی رنگ ہمیں ''سرورِ سلطانی'' کی نثر میں جھلکتا دکھائی دیتا ہے یہاں ان کی نثر میں وہ چستی و جمالیاتی رنگ نہیں ہے جو ''فسانۂ عجائب'' کی خصوصیت ہے لیکن یہاں بھی ان کا اسلوبِ بیان وہی ہے جو لکھنوی معاشرت اور بالخصوص طبقۂ خواص کا پسندیدہ رنگِ بیان تھا۔ اسی انداز بیان کا اظہار ان کی نثر میں ہوتا ہے۔ یہی لہجہ، یہی داستانی انداز بیان ''سرورِ سلطانی'' کی نثر میں بھی رنگ بھر رہا ہے۔ مثلاً یہ عبارت پڑھیے تو اس بیان کا رنگ آپ پر روشن ہو جائے گا:

> ''ان روزوں کورنگ زابلستان کا بادشاہ تھا۔ بیٹی اس کی حسین و مہ جبین، شوخ و شنگ، لعبتِ فرنگ، غمزہ و عشوہ میں مشاق، فنِ سپہ گری میں بھی طاق، شہرہ آفاق تھی۔ بایں حسن وخوبی دم جنگ، میدان داری کرتی، پہلوانوں کو عاری کرتی۔ شاہانِ روزگار نام دار اس کی تمنا تھی۔ باپ اس کا راضی نہ ہوتا تھا اور عقد اس کا اسی کی پسند پر موقوف تھا۔ اس نے کہا تھا کہ تیرے طالع میں میں نے دیکھا ہے کہ تو جمشید کے عقد میں آئے گی اور لڑکا پیدا ہوگا، آبرو پائے گی۔ اس امید پر اور سے اس کے باپ کو انکار تھا، جم کا امیدوار تھا......''

یہی اسلوب بیان ساری کتاب میں یکساں طور پر ملتا ہے۔ یہاں نثر میں قافیے کا استعمال فطری طور پر انداز بیان کا حصہ بن کر آیا ہے۔ بنیادی جملے سادہ ہیں لیکن صفات کے بیان میں، عربی و فارسی لفظوں کی مدد سے، عبارت کو زیب و زینت دے کر طبقۂ خواص کے پسندیدہ اظہار کو برقرار رکھا گیا ہے۔ عبارت ایسی رواں اور بیان ایسا دلچسپ ہے کہ قصہ کہانی کی طرح پڑھا جاتا ہے۔ میں نے اس عبارت کا اصل فارسی عبارت سے مقابلہ کیا تو یہ بات سامنے آئی کہ ترتیب اور طریقۂ بیان وہی ہیں جو فارسی ''شمشیر خانی'' کے ہیں۔ سرور نے شاہ نامے کے اشعار کم کر کے ان کا مطلب و مفہوم اپنی نثر میں شامل کر کے بیان کو زیادہ دل چسپ اور رواں بنا کر پیش کیا ہے۔ توکل بیگ حسینی کی فارسی عبارت خشک اور بے رنگ سی ہے۔ سرور کی نثر میں ہلکی سی رنگینی نثر کے جمالیاتی روپ کو بڑھا دیتی ہے۔ ساتھ ہی سرور قوتِ تخیل سے بیان میں اپنی تہذیب و معاشرت کا رنگ شامل کر کے اپنی عبارت کو زیادہ دلچسپ بنا دیتے ہیں۔ موجودہ صورت میں ''سرورِ سلطانی'' کو ایک ایسی تالیف کہنا چاہیے جس کا ماخذ ''شمشیر خانی'' ہے۔

(۳) **شگوفہ محبت**: یہ سرور کی تیسری تالیف ہے جس زمانے میں سرور بے روزگار اور معاشی الجھنوں کا شکار تھے انھوں نے سندیلہ کے رئیس امجد علی خاں بلوچ کی فرمایش پر مہر چند کھتری کی مختصر داستان ''قصۂ ملک محمد و گیتی افروز کو جسے مہر چند نے ''نو آئینِ ہندی'' کے نام سے ۱۲۰۳ھ/ ۱۷۸۸۔۱۷۸۹ء میں لکھا تھا [۳۵] اپنے انداز میں ''شگوفۂ محبت'' کے نام سے لکھا۔ یہ کتاب شعبان ۱۲۷۲ھ/ ۱۸۵۶ء میں محمد یعقوب انصاری کے مطبع محمدی سے پہلی بار چھپی۔ سبب تالیف میں سرور نے لکھا ہے کہ ''ایک قصہ مہر چند کھتری کا لکھا جو ان کی (امجد علی خاں بلوچ) نظر سے گزرا۔ اکثر مضمون اس کا پسند خاطر ہوا لیکن وہ بیان اور زبان گذشتہ یعنی تقویم پارینہ ہے۔ اب جو ہندی کی چندی ہوئی ہے، اس سے سراسر خالی ہے۔ روزمرہ محاورہ لا ابالی تھا۔ فقیر نے باعث رغبت خان والاشان اس داستان کی جان، جو کہ مطبوع طبع اس نکتہ دان

کی تھی، نکال لی.......'' ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ سرور نے محض پہلی داستان یعنی قصۂ ملک محمد پر طبع آزمائی کی۔ یہی زیادہ اہم، زیادہ طویل اور بہتر داستان ہے لیکن سرور نے اس میں ترمیم کر کے نقشہ ہی بدل دیا۔ ان کے یہاں وزیر زادے ملک محمد کا نام شہزادہ جہاں آرا اور گیتی افروز پری کا نام مہر جمال ہو جاتا ہے۔ نصف کے بعد سرور قصے کو اپنے طور پر بیان کرنے لگتے ہیں'' [۲۶] اس کی نثر میں رنگینی ضرور غالب ہے لیکن اس میں سادگی کا عنصر بھی موجود ہے قافیوں کا استعمال بھی زیادہ فطری ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت کی روح یہاں بھی کارفرما ہے۔ یہی تہذیب ان کی دوسری کتابوں میں بھی وہ رنگ بھرتی ہے، جس سے تحریر سرور کی انفرادیت جنم لیتی ہے۔

(۴) **شبستانِ سرور:** یہ ''الف لیلیٰ'' کا اردو ترجمہ ہے جسے سرور نے، اپنے قدردان و مہربان منشی شیونرائن کی فرمائش پر، براہِ راست عربی زبان سے شروع کیا لیکن جب شیونرائن کا تبادلہ لکھنؤ سے ہو گیا تو یہ کام رک گیا اور ۱۲۷۹ھ/ ۱۸۶۲۔۱۸۶۳ء میں اس وقت مکمل ہوا جب سرور مہاراجا بنارس کے ملازم ہوئے۔ ''شبستان سرور'' اس کا تاریخی نام ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ''خفیف اختلاف کے سوا شبستان سرور'' میں وہی حکایات ہیں جو عبدالکریم کی 'الف لیلیٰ' (مطبع مصطفائی کانپور ۱۲۷۶ھ) میں ہیں.......سرور نے اپنے عربی ماخذ کی صراحت نہیں کی.....سرور کے تمام تصانیف میں غالباً ''شبستان سرور'' کی زبان سب سے زیادہ سہل ہے.......اختصار کی وجہ سے اس میں عبارت آرائی یا شاعری کا شائبہ نہیں'' [۲۷] ''شبستان سرور'' سرور کی وفات کے بعد ۱۳۰۳ھ/ ۱۸۵۶۔۱۸۵۷ء میں پہلی بار مطبع نجم العلوم کارنامہ لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ ڈاکٹر نیر مسعود نے ایک دلچسپ بات یہ بتائی ہے کہ ''شبستانِ سرور'' کے اندر ایسی شہادتیں موجود ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ سرور کا ماخذ عربی الف لیلیٰ نہیں بلکہ اس کے انگریزی ترجمے کا کوئی اردو ترجمہ تھا مثلاً بصرہ کو بانسرہ اور قاہرہ کو کیرو (Cairo) لکھا ہے...... بانسرہ اور کیرو بصرہ اور قاہرہ کے انگریزی تلفظ ہیں۔ اسی طرح دجلہ کو سرور ٹگرس (Tigris) لکھتے ہیں..... باتونی حجام کے پانچویں بھائی کا نام سرور نے النسچر لکھا ہے حالاں کہ اس کا عربی النشار ہے۔ النسچر (Alnaschar) اس کا انگریزی تلفظ ہے ورنہ عربی میں چ کہاں'' [۲۸] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شروع تو انھوں نے عربی سے کیا تھا لیکن گرتی ہوئی بینائی کے باعث انھوں نے 'الف لیلیٰ' کے کسی انگریزی سے اردو ترجمے کو سامنے رکھ کر اس قصے کو اپنے طور پر اپنے انداز سے، کم و بیش کر کے اردو میں لکھ دیا۔ اسی وجہ سے اس میں تخلیقی شان پیدا ہو گئی۔ نیر مسعود نے لکھا ہے کہ 'شبستانِ سرور' میں 'الف لیلیٰ' کی اصل روح اور پوری دل آویزی موجود ہے.......اسلوب کے لحاظ سے سرور کی کم ہی کتابیں اس کے مقابل ٹھہرتی ہیں۔ عبارت کی چستی اور روانی، بیان کی ندرت اور شگفتگی اور لہجے کی جان داری میں صرف 'فسانۂ عبرت' اور کہیں کہیں 'فسانۂ عجائب' اس تک پہنچ سکتی ہیں۔ الف لیلیٰ کی داستانوں کو سرور نے اس طرح مختصر کیا ہے کہ ان کی ضروری جزئیات چھوٹنے نہیں پائے ہیں اس لیے انھیں پڑھ کر تشنگی کا احساس نہیں ہوتا.....شبستانِ سرور میں اختصار کی وجہ سے ان پے در پے واقعات کی رفتار اور بھی تیز ہو گئی ہے اور داستان در داستان کا ربط، جو واقعات کے تفصیلی بیان میں ذہن قائم نہیں رکھ پاتا، شبستان سرور کے مطالعے میں برقرار رہتا ہے'' [۲۹] ہیئت و بیان کے اعتبار سے سرور کی یہ ایسی تالیف ہے کہ جو آج کے قاری کے لیے بھی یکساں طور پر دلچسپ ہے۔ 'فسانۂ عجائب' کی غیر معمولی شہرت و مقبولیت نے سرور کی دوسری تمام تالیفات و تراجم کو چاٹ لیا۔ ''شبستانِ سرور'' کی نثر میں سادگی موجود ہے لیکن ایسی سادگی جو سرور کے مزاج سے مناسبت رکھتی ہے۔

(۵) **گلزارِ سرور:** مہاراج ایسری پرشاد نارائن سنگھ بہادر والی بنارس کی فرمائش پر لکھی گئی۔ سرور نے لکھا ہے کہ ''ایک

روز حسبِ اتفاق نسخہ حدائق العشاق نظر سے گذرا۔ اس کے ترجمہ کرنے کو فقیر سے ارشاد ہوا۔ ہر چند عذر کیا کہ اب تحریر کا زمانا نہیں۔ حواس مختل ہوش کا ٹھکانا نہیں..... قبول نہ ہوا۔ ناچار الامر فوق الادب سمجھ کے احکام بجالایا...... نام اس کا ''گلزارِ سرور'' ہے''[۳۰]

فارسی میں نظام الدولہ ویردی خاں کی فرمائش پر فسانہ نگارِ اول رضی خلف محمد شفیع نے اسے لکھا اور ''حدائق العشاق'' اس کا نام رکھا۔ اسی تحریر کو مہاراجا بنارس کی فرمائش پر اپنے انداز میں ترمیم و تنسیخ کے ساتھ، سرور نے اردو میں لکھا۔ یہ بات یاد رہے کہ ملا وجہی کی ''سب رس'' محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری کی تصنیف ''دستورِ عشاق'' (۸۴۰ھ/ ۱۴۳۶۔۱۴۳۷ء) کے نثری خلاصے ''قصہ حسن و دل'' سے ماخوذ ہے[۳۱] اور ''گلزارِ سرور'' ملا محمد رضی تبریزی ابن شفیع کی تصنیف ''حدائق العشاق'' سے ماخوذ ہے۔ سرور نے اپنے دیباچے میں رضی بن شفیع کو ''فسانہ نگارِ اول'' کہا ہے اور خود کو راقم ثانی'' لکھا ہے۔ سرور، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں۔ ۶ رذالحجہ ۱۲۷۵ھ/ ۸ر جولائی ۱۸۵۹ء کو بنارس پہنچے اور اس کے کچھ دن بعد ہی مہاراجا نے ''حدائق العشاق'' کو اردو میں لکھنے کی فرمائش کی۔ اس طرح یہ کام ۱۲۷۵ھ میں شروع ہوا اور ۱۲۷۶ھ میں مکمل ہوا۔ اس کی تقریظ مرزا غالب نے لکھی۔ دیباچہ میں سرور نے لکھنؤ میں واجد علی شاہ کی بادشاہت ختم ہونے کا نوحہ لکھا ہے اور بتایا ہے کہ 'بارہ سو چوہتر ہجری (۱۲۷۴ھ) شہرِ شعبان میں فلک نے وہ سامان کیا، گلزارِ لکھنؤ پر عین بہار میں خزاں آئی'' [۳۲]

''گلزارِ سرور'' ایک ایسی تہ دار تمثیل ہے کہ ''قصہ حسن و دل'' (سب رس) کی تمثیل اس کے آگے سادہ معلوم ہوتی ہے[۳۳] اسے پڑھتے ہوئے جا بجا محسوس ہوتا ہے کہ فتاحی کی تصنیف ''دستورِ عشاق'' صاحب حدائق العشاق ملا رضی بن شفیع کے سامنے تھی اور انھوں نے اس تمثیل پر تہ دار اضافے کیے ہیں جسے سرور نے، حک و اضافہ کے ساتھ فارسی عبارت کو سادہ بنا کر اردو زبان میں پیش کیا ہے۔ ''حدائق العشاق'' فارسی کی نثر بہت رنگین اور استعارہ و تشبیہ کے ساتھ حددرجہ مسجع و مقفیٰ ہے۔ سرور نے اسے سہل ضرور بنایا ہے لیکن پھر بھی گہری رنگینی اس پر چھائی ہوئی ہے۔ مگر یہ رنگینی ''حدائق العشاق'' کی رنگینی سے بہت کم ہے۔ تمثیل کے اعتبار سے یہ اردو کی دوسری تمثیل ہے جس پر تنقیدی زاویے سے مطالعہ کرنے کی ضرورت ہے۔ ''گلزارِ سرور'' کی نثر ''فسانہ عجائب'' کی اس نثر کے رنگ سے مماثل ہے جو خاص طور پر فسانہ عجائب کے ''دیباچے'' میں نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر نیر مسعود نے حدائق العشاق اور گلزارِ سرور کا تقابلی مطالعہ کر کے بتایا ہے کہ ''گلزارِ سرور'' بڑی حد تک آزاد ترجمہ ہے۔ سرور نے جا بجا پلاٹ میں اپنی طرف سے تصرفات کیے ہیں کہیں کچھ حذف کر دیا ہے کہیں کچھ اضافہ کر دیا ہے۔ کہیں بیان کو مختصر کر دیا ہے، کہیں طول دے دیا ہے۔ کہیں کچھ کرداروں کو خارج کر دیا ہے کہیں بعض نئے کردار داخل کر لیے ہیں اور کہیں کرداروں کے اوصاف بدل دیے ہیں۔ سرور کے تصرفات (چند مستثنیات کے ساتھ) مناسب محل بھی ہیں اور کتاب کی دلچسپی میں اضافہ کرتے ہیں.......''[۳۴] قصے کے لحاظ سے بھی یہ ایسی دلچسپ ہے کہ ادب کا سنجیدہ قاری اس کے مطالعے سے آج بھی لطف اندوز ہوتا ہے۔

''گلزارِ سرور'' کا قصہ تمثیل کے زاویہ نظر سے بھی حددرجہ دلچسپ ہے اور ہمارے فکشن نگاروں کے سامنے فکر و اظہار کے نئے دروا کرتا ہے۔ ہمارے علامتی فکشن نگار اس کے مطالعے سے ادب کی نئی دنیا کی سیر کر سکتے ہیں۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ علامت کو صرف تجریدی رنگ دینے کے بجائے ''گلزارِ سرور'' کی سطح

تک لایا جائے تو ایک طرف ''علامت'' پوری طرح مکمل ہو جائے گی اور دوسری طرف اس کی معنویت بھی واضح اور روشن ہو جائے گی۔ ''گلزارِ سرور'' کا قصہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے اور اسے جدید نثر میں لکھنے کی ضرورت ہے۔ مرزا غالب نے اپنی ''تقریظ'' میں لکھا ہے کہ ''مجھ کو دعویٰ تھا کہ اندازِ بیان و شوخی تحریر میں ''فسانۂ عجائب'' بے نظیر ہے جس نے میرے دعویٰ کو اور فسانۂ عجائب کی یکتائی کو مٹایا، وہ یہ تحریر ہے۔ کیا ہوا اگر ایک نقش دوسرے کا ثانی ہے۔ یہ تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ نقاش لاثانی ہے......''[۳۵]

''گلزارِ سرور'' کی نثر رنگِ بیان میں ''فسانۂ عجائب'' سے مماثل ہے۔ ساری نثر کا ایک رنگ ہے۔ قصے کی تمثیل نے جس کا رنگ اور چوکھا کر دیا ہے۔ یہ نثر رنگین ضرور ہے لیکن قدرے سادگی لیے ہوئے ہے۔ اس کی رنگینی میں سادگی ہے اور اس کی سادگی میں رنگینی ہے۔ یہاں سادگی و رنگینی کا خوبصورت امتزاج ہوا ہے۔ ''حدائق العشاق'' کی نثر پوری طرح رنگین ہے اور اکثر تمثیل پر چھا کر قصے کو چھپا لیتی ہے لیکن ''گلزارِ سرور'' کی نثر قصے کو نہیں چھپاتی بلکہ اسے نمایاں کرتی ہے۔ سرور کی ایک اور تصنیف ''فسانۂ عبرت'' ہے۔

(۶) فسانۂ عبرت ایک اہم کتابِ تاریخ ہے جس میں نصیر الدین حیدر (تاریخ جلوس ۲۷ ربیع الاول ۱۲۴۳ھ، ۲۰ اکتوبر ۱۸۲۷ء) سے لے کر واجد علی شاہ کی تاریخ معزولی (۷ فروری ۱۸۵۶ء) تک کے سیاسی اور خصوصاً تہذیبی صورتِ حال کو بیان کیا ہے۔ ''فسانۂ عبرت'' سرور کی طبع زاد تصنیف ہے جو قیام بنارس/ رام نگر کے زمانہ قیام میں لکھی گئی۔ یہ لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت کی وہ تصویر اجاگر کرتی ہے جو خود سرور نے براہِ راست اپنی نظروں سے دیکھی تھی۔ وہ خود اسی تہذیب کے پروردہ اور اس کا حصہ تھے۔ سرور کے بیان میں لکھنؤ کی محبت اور اس کی تباہی و بربادی کے دکھ کی زیریں لہریں، قاری کے ذہن کو متحرک رکھتی ہیں۔

''فسانۂ عبرت'' پہلی بار مکمل صورت میں ''مطبع نجم العلوم کارنامہ لکھنؤ'' سے ۱۳۰۱ھ/۱۸۸۴ء میں شائع ہوئی۔ اس کے بعد سید مسعود حسن رضوی ادیب نے اسے مرتب کر کے ۱۹۵۷ء میں ''کتاب نگر'' لکھنؤ سے شائع کیا اور ۱۹۷۷ء میں ذکی کاکوروی نے اسے مرتب کر کے ''مرکز ادب اردو'' لکھنؤ سے شائع کیا۔ ڈاکٹر حنیف نقوی نے پہلے ایڈیشن سے ان دونوں ایڈیشنوں کا مقابلہ کر کے بتایا ہے کہ مسعود حسن رضوی نے اپنے ''ایڈیشن سے کتاب کے بعض حصے، جو فاضل مرتب کے خیال میں غیر اہم تھے، حذف کر دیے اور ذکی کاکوروی نے ان حذف شدہ حصوں میں سے بعض حصے دوبارہ شاملِ کتاب کر کے......اس کا تیسرا ایڈیشن شائع کیا۔ چونکہ یہ ایڈیشن بھی مکمل نہیں اس لیے اصل کے مطابق ایک اور ایڈیشن کی ضرورت ہنوز باقی ہے''[۳۶] اصل کتاب سے کسی حصے کو حذف کرنے کا نہ کوئی جواز ہے اور نہ مرتب کو اس کا اختیار ہے۔ ذکی کاکوروی نے لکھا ہے کہ ''مثلاً امیر علی کے جہاد کے بیان کو صرف یہ کہہ کر کہ اس کا انداز تاریخی نہیں بلکہ جذباتی ہے حذف کرنا اس لیے بے جواز ہے کہ یہ اعتراض تو پوری کتاب پر عائد ہو سکتا ہے''[۳۷] مگر یہی غلطی خود ذکی کاکوروی سے سرزد ہوئی کہ انھوں نے یہ کہہ کر کہ ''اس اشاعت میں وہ حصے جو کسی قسم کی تاریخی، تہذیبی، ادبی، معلوماتی یا علمی اہمیت کے حامل نہیں بلکہ صرف روایتی طور پر یا ضمنی انداز میں شاملِ کتاب تھے، حذف کر دیے گئے ہیں مثلاً حمد و نعت یا مختلف سرور کی عرض داشتیں''[۳۸] یہ بات یقیناً بے جواز ہے۔

کتاب کے نام ''فسانۂ عبرت'' میں 'فسانہ' کے ساتھ 'عبرت' کا لفظ اس بات کا اشارہ ہے کہ یہ کتاب پڑھنے والوں کے لیے عبرت کا سامان بہم پہنچانے کے لیے لکھی گئی ہے۔ یہ طبقاتی نظام تھا۔ غریب بے وقعت و بے

آواز تھا۔ شرفا و امراء بغیر کام کیے زیست کا مزہ لوٹتے تھے۔ قوتِ عمل ختم ہو گئی تھی اور تخئیل کے شہباز نے اس کی جگہ لے لی تھی۔ سرور کی اس تصنیف سے بادشاہ، وزیر، امراء و شرفا، کی تہذیب کی سچی، صاف اور جیتی جاگتی تصویریں سامنے آتی ہیں اور دل میں اتر جاتی ہیں۔ سرور نے جو تصویریں اتاری ہیں وہ یقیناً عبرت سے بھری ہوئی ہیں لیکن اس میں بیان کا ایک مزہ، ایک لطف ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ لطف و مزہ کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینا چاہتا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ ایک طرف ناسخ کی شاعری، مثالی شاعری بن کر، مقبولیت کی انتہا کو چھو رہی تھی اور دوسری طرف سرور کا ''فسانۂ عجائب'' اپنے وقت کی مقبول ترین کتاب تھی۔

''فسانۂ عبرت'' اس دور کی تہذیب کے مزاج کی ایسی ترجمان ہے کہ اس کے مطالعے سے اس دور کی داخلی تصویر اجاگر ہو جاتی ہے۔ مثلاً نصیر الدین حیدر کی نازک دماغی اس حد تک پہنچی ہوئی تھی کہ.

(الف) ''خوش دماغی میں اگر تاتاشاہ پر طعنہ زن ہوں تو بجا ہے کہ ممدوح میرا نازک دماغ ایسا ہے۔ ایک دن لخلخے کی ہانڈی میں دھوکے سے بیلے کا تیل پڑ گیا، گو وہ بھی موتیا کے عطر سے کم نہ تھا مگر طبیعت رسا مکدر، دماغ پریشان ہوا۔ خوشبو ساز ہر ایک حیران ہوا کہ گردشِ تقدیر سے کیا سامان ہوا۔ بعد تحقیقات ثابت ہوا واقعی میل تھا، بیلے کا تیل تھا۔ لخلخہ ساز نے اس قوتِ شامہ پر ہوش کھو خطا کا اقرار کیا۔ مزاج میں یہ راست پسندی تھی کہ قصور معاف ہوا، دل صاف ہوا''

اسراف بے جا نے تہذیب کی کمر توڑ دی تھی:

(ب) ''مغلانیاں ہزار پانچ سو روپے ماہواری کی نوکر تھیں۔ گوٹے، لچکے، کرن کی کترن اتنی پاتی تھیں کہ سونے چاندی کی اینٹیں گڑھواتی تھیں..... غرض ہر شے کا صرف بے حساب رہا۔ کارندوں نے جو لکھا وہ لے لیا۔ گلوری گز بھر جس کا طول و عرض، جہاں سے تراش کر کھائے۔ شہر کے تنبولی اس اسیٹھ میں سیٹھ ہو گئے... پان بنا کر جو کھلاتی تھی گلوری باز، وہ بڑ ناز کہلاتی تھی........''

مذہب کے بے جا غلبے نے غلو کی صورت اختیار کر لی تھی:

(ج) ''اس عیش پسندی پر عشرۂ محرم میں یہ حال تھا کہ راہ چلتوں کو مسکرانا محال تھا۔ روز و شب غم اہل بیت میں رونا، اربعین تک زمین پر سونا، لباس آبی یا سیاہ، ہر دم لب پر نالہ و آہ۔ ہزار ہا روپیہ اور جہاں کی نعمت مرثیہ خوان اور سید محتاج آب و نان پاتے تھے۔ تحصیلِ حسنات و ثواب فرماتے تھے۔ دوازدہ امام کی درگاہ، صاحب الامر کا غار بنوایا۔ لاکھوں روپے کا اسباب چڑھایا''۔

اب سجاوٹ و آرائش کی روئیداد سنیے:

(د) ''جس طرف خیال آیا اسے انتہائے کمال کو پہنچایا........ بیٹھے بیٹھے طبیعت جو لہرائی گنگا سے نہر منگوائی۔ گرمیوں کی فصل میں گل دستوں کا چمن بنتا تھا۔ پھولوں کا شامیانہ تنتا تھا۔ مسہری رشکِ گلزار، باغ و بہار بچھتی تھی۔ گرد حوض چار جواہر نگار۔ دو مرصع کار، دو چینی کے پر نقش و نگار۔ عطر سے لبریز۔ بوئے فتنہ خیز۔ فوارے کی جا درخت بنے تھے۔ پھول اور کلی سے فوارے چھٹتے تھے اور چینی کی حوضوں میں درختوں پر جانور تھے۔ وہ کریال کرتے، آواز دیتے تھے۔ ہر شام یہ سامان تیار ہوتا۔ صبح کو وہ بدلا جاتا۔ تازہ ماجرا روبرو آتا''۔

دولت دونوں ہاتھوں سے یوں لٹائی جا رہی تھی:

''قدسیہ محل پر طبیعت جو آئی، خاک سے اٹھا آسمان پر بارگاہ پہنچائی۔ جاڑے کے موسم میں لاکھ سوا لاکھ روپے کی دو

رضائیاں بنتی تھیں۔ گرمیوں میں ان کی ہوا نظر نہ آتی تھی کہ کدھر اڑ گئیں......ایک روز ملکہ زمانی کے محل میں حضرت تشریف فرما ہوئے۔ ایک رقعہ ہاتھ میں تھا۔ انھوں نے پوچھا۔ مرزا ہاتھ میں یہ کیا ہے۔ فرمایا پچاسی لاکھ روپیہ فیض آباد سے آیا ہے۔ انھوں نے کہا: مجھے دو۔ یہ سنتے ہی رقعہ ہاتھ سے پھینک دیا۔ گویا بڑا بوجھ تھا۔ قدسیہ محل نے کہا: اشرفیوں کا ڈھیر نہیں دیکھا۔ فوراً محل میں انبار ہو گیا۔ ارشاد کیا: ''لطف اگر دیکھنا چاہو تو لٹا دو۔''

یہی تلاشِ لطف اس تہذیب کی روح میں سمایا ہوا تھا اور جب عین جوانی میں کسی کی دعا سے بادشاہ مرا تو محل میں تنہا نعش پڑی رہی اور جب گور ملی تو روضۂ ابا عبدالحسین کی غلام گردش میں ملی۔

''عبرت'' کا یہ رنگ سرور کی اس ساری تصنیف میں نمایاں ہے۔ احوالِ محمد علی شاہ میں جو شاہی جلوس اور تقریبات کی تصویر اتاری ہے اس سے اہلِ لکھنؤ کے مشغلے مثلاً مرغوں کی لڑائی، چیزوں کی خرید و فروخت، بچے لیے ہوئے عورتیں، فالودہ بیچنے والوں کی صدائیں، بانس گڑے نٹوں کے کرتب، سانپ نیولے کی لڑائی، قصہ خوانوں کی داستان گوئی۔ مسخرا پن کرتے ہوئے نقال، کہیں لونگ چڑے والے، دال موٹھ والے، مچھلی کے کباب والے، کلیجی کے کباب میں مرچ کا تڑاقا، طرح طرح کی آب دار مٹھائیاں بیچنے والے، کھٹے چنے ریوڑی والے، بزازوں کی دکانیں، صرافوں کے سامنے اشرفیوں کے ڈھیر، لین دین کی گرم بازاری، عطر فروش، باغوں، امام باڑوں، کارواں سراؤں وغیرہ کی اجلی دلچسپ تصویریں سامنے آتی ہیں۔

امجد علی شاہ کے دور کے جو حالات و واقعات بیان کیے ہیں وہ حد درجہ عبرت ناک ہیں۔ لکھا ہے کہ ''یہ رسم قدیم تھی جس کا جو عہدہ ہوتا، وہی پاتا تھا.....اب یہ خلط مبحث ہوا خیاط کو نیزہ بازوں کا سالار کیا......جو چھچھوندر چھوڑنے میں جی چھوڑتے تھے.....اب جو ایک آدھ پھلجھڑی سی پٹاخا تیار کر کے محل میں چھوڑی آتش خانے کے داروغہ ہوئے.......اگر پیش خدمت ہمشیر ہے تو برادرِ عزیز حضرت کا مشیر ہے۔ اُخت سرکار میں اخی اخبار میں......اور جس کی رشتہ دار استانی ہے وہ سب پر سبقت لے گیا'' اسی وجہ سے سب دوسری چیزیں اصطبل، فیل خانے، دفتر، عدالت نظر انداز ہوئیں اور صورتِ حال خراب سے خراب تر ہو گئی۔

جب واجد علی شاہ تخت نشین ہوئے تو جلسے والیوں کے پھر دن پھرے۔ بیماری سے صحت یاب ہو کر جشنِ نو روز کا حکم دیا۔ اس کے بعد رہس اور قیصر باغ کے میلے ہونے لگے۔ ۱۱ر شوال ۱۲۶۹ھ کو پہلا میلا مقرر ہوا۔ سرور نے لکھا ہے کہ ''جب بادشاہ کو عیش و طرب کے مشغلے، ناچنے گانے کے جلسے نے محو کیا، انتظامِ ملکی و مالی کی طرف مطلق التفات نہ رہا''۔

''فسانۂ عبرت'' لکھنؤ کی تقریباً تیس سال (۱۸۲۷ـ۱۸۵۶ء) کی تاریخ او رمعاشرت و تہذیب کا آنکھوں دیکھا حال ہے۔ ''گلزارِ سرور'' جب چھپی تو اس میں دو مختصر ادب پارے بھی آخر میں شامل کتاب تھے۔ ایک کا نام ''شرارِ عشق'' اور دوسرے کا عنوان ''نثر نثرہ نثار'' تھا۔ یہ دونوں اور خود ''مطبع نجم العلوم کارنامہ'' کا وہ ایڈیشن اب کم یاب ہے جس میں یہ دونوں شامل تھے۔

(۷) شرارِ عشق: رجب علی بیگ سرور نے ''شرارِ عشق'' کا قصہ والیۂ بھوپال نواب سکندر بیگم کی فرمائش پر ۱۲۶۷ھ/۱۸۵۱ء میں قلم بند کیا۔ یہ واقعہ بھوپال میں پیش آیا تھا۔ سرور اس وقت لکھنؤ میں تھے اور فرمائش لے کر آنے والے ملازمانِ سرکار واپس جانے کے لیے تیار تھے۔ سرور نے اس قصے کو قلم برداشتہ لکھ کر انھیں دے دیا اور تمہید میں لکھا

کہ ''اگر پانچ چھ روز کی بھی مہلت پاتا ساتھ کیفیت کے گھٹاتا بڑھاتا۔ رزم کا ڈھنگ، بزم کا رنگ کسی پیرایہ میں دکھاتا۔ بس کہ حال سوزشِ عاشق ناکام ہے، ''شرارِ عشق'' اس کا نام ہے'' [۳۹]

''شرارِ عشق'' کا قصہ یہ ہے کہ بھوپال میں کسی شکاری نے سارس کی جوڑی کو تاک کر بندوق سر کی اور نر کو ہلاک کر دیا۔ مادہ اپنے نر کے فراق میں بستی واجاڑ میں اسے ہر جگہ تلاش کرتی رہی اور جب اسے نہ پایا تو جس جگہ اس کا نر مارا گیا تھا وہاں خس وخاشاک لاکر ہموار جمائے۔ پھر بڑی تلاش سے اپنے نر کے بکھرے ہوئے پر جمع کر کے اس پر بچھائے اور پاؤں جما کر آ بیٹھی۔ جب ساکنانِ شہر کو معلوم ہوا تو تماشا دیکھنے وہاں پہنچے۔ مادہ بے خوف وہراس وہیں اسی طرح بیٹھی رہی اور اندر ہی اندر سلگتی رہی۔ تماشائی جب اور قریب آئے تو اس نے مجبور ہو کر زور زور سے اپنے پنکھ ہلائے۔ ''عالم اسباب کو حیلہ درکار تھا۔ ضبط کا پردہ فرطِ بے قراری سے جو یہاں اٹھا، پر ہلاتے ہی محبت کی ہوا لے اڑی ڈھیر سے دھواں اٹھا۔ نالۂ خانماں سوز کے دل سے لاگ لگ گئی۔ یکا یک لکڑیوں کے کان میں محبت نے کچھ ایسا پھونکا کہ آگ لگ گئی۔ وہ بے تکلف محبت کی لہر میں، سمندر کی طرح بیٹھی موجیں مارتی تھی، پروانہ وار ہمت نہ ہارتی تھی۔ ایسی لو لگی تھی کہ آگ کی لو کو خاطر میں نہ لاتی تھی۔ جس قدر جلتی تھی دل میں ٹھنڈک پاتی تھی۔ قصہ مختصر عشق کو جلا کے جلاتا تھا، آگ کی فقط لاگ تھی۔ مسبب کا یہ اسباب تھا..... وہ دل سوختہ بچھڑی جان دے کر راکھ ہوئی۔ تب دونوں ایک جا ہوئے''۔

''شرارِ عشق'' اسی طرح کی حکایت ہے جیسی ہمیں اردو مثنویوں میں ملتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ وہاں عاشق انسان ایک دوسرے کے لیے جان دیتے ہیں۔ یہاں مادہ سارس، انسانوں کی طرح، دردِ ہجر سے بے قرار ہو کر جان دیتی ہے اور 'ستی' ہو جاتی ہے۔ یہ قصہ ازمنۂ وسطی کے تصورِ عشق کے عین مطابق ہے۔ آج تصورِ عشق بدل گیا ہے اور اسی کے ساتھ عاشق ومعشوق کے رویے بھی بدل گئے ہیں۔ اس لیے اب ہمیں یہ خیالی قصہ معلوم ہوتا ہے جس پر یقین نہیں آتا لیکن اس دور کے لوگ، اپنے تصورِ عشق کے زیرِ اثر، اسے صحیح مانتے تھے۔ ''ستی'' کی زندہ رسم ان کے سامنے تھی۔ قصہ بیان کر کے سرور نے اسی تصورِ عشق کو زندگی پر پھیلا کر پیش کیا ہے جس سے دل میں اتر جانے والا ''یقین'' پیدا ہوتا ہے۔

آخر میں سرور نے اپنے رنگِ بیان کے بارے میں لکھا ہے کہ ''مصنف کا رنگ یاروں سے جدا ہے۔ بڑھاپے میں جوانی کا مزہ ہے'' یہی مزہ اس دور کے لوگ پوری زندگی سے لے رہے تھے اور یہی لطف ومزہ سرور کی نثر سے لیتے تھے۔

(۸) نثر نثرہ نثار: تین لفظوں پر مشتمل کتاب کا یہ عجیب سا نام ہے۔ نثر کی تعریف یہ ہے کہ وہ کلام جو نظم میں نہ ہو۔ نثرہ کے معنی برج اسد کے دو تارے ہیں اور نثار کے معنی نچھاور یا وہ چیز جو نچھاور کی جائے۔ اس اشارے سے معلوم ہوا کہ برج اسد کے دو تارے یعنی مہاراجا بنارس اور پرنس اوف ویلز، جن پر یہ مدحیہ نثر نثار کی گئی ہے۔

نثر نثرہ نثار سرور کی ایک مختصر تصنیف ہے جو ''گلزارِ سرور'' کے ساتھ شائع ہوئی ہے اور دو تحریروں پر مشتمل ہے۔ پہلی تحریر میں والی بنارس مہاراجا ایشری پرشاد نارائن بہادر کی تزک وسواری کا بیان ہے۔ ایسا بیان اپنی بہتر صورت میں ''فسانۂ عجائب'' میں بھی ملتا ہے اور یہاں سرور کی نثر اپنے پہلے طرزِ بیان کا اعادہ کرتی ہے۔ اس نثر میں اکتا دینے والی یکسانیت ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اب سرور کا قلم تھک گیا ہے۔ دوسری تحریر مہاراجا بنارس کی فرمائش پر ملکہ معظمہ قیصرۂ

ہندوستان (ملکہ وکٹوریا) کے ولی عہد: پرنس اوف ویلز کے جشنِ شادی کے موقع پر پیش کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس میں، جشنِ شادی کے موقع پر جو بزم سجائی گئی تھی مبالغے سے اس بزم کے رنگ کو نکھارا گیا ہے۔ اس تحریر میں جشن کا سماں باندھ کر دولہا دلہن کو رخصت ہوتے دکھایا گیا ہے۔ اس نثر میں نہ وہ رنگینی ہے جو سرور کی نثر کی خصوصیت ہے اور نہ وہ مسجع و مقفیٰ عبارت ہے جس کا زور فسانۂ عجائب اور گلزار سرور میں رجب علی بیگ نے باندھا ہے۔

(۹) انشائے سرور: رجب علی بیگ سرور کی عرض داشتوں اور رقعات کا مجموعہ ہے جسے سرور کی وفات کے بعد ان کے متبنیٰ بیٹے میر احمد علی [۴۰] نے مطبع نول کشور کی فرمایش پر مرتب کیا تھا۔ ڈاکٹر نیر مسعود کی گنتی کے مطابق اس مجموعے میں حکمرانوں اور امیروں کے نام گیارہ عرض داشتیں، عرضیاں اور ایک رقعہ ہے۔ احباب کے نام دس خطوط، واجد علی شاہ کے نام بیگمات کی طرف سے لکھے گئے سات خطوط، خود میر احمد علی کے نام (۴۷) خطوط اردو میں اور آٹھ رقعات دو احباب کے نام اور چھ میر احمد علی کے نام، فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں۔ اسی مجموعے میں جشنِ نوروز کی تہنیت (مدحیہ نثر) اور ایک دوست کے نام خط شامل ہیں۔ یہ سب ملا کر (۸۷) ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ آٹھ خط ''انشائے اردو (مرتبہ ضیاء الدین خاں، لاہور ۱۸۷۲ء) میں بھی شامل ہیں۔ ایک مختصر سا رسمی خط مکتوبہ ۱۸۶۸ء بنام منشی انوار حسین تسلیم سہسوانی ماہنامہ خیابانِ لکھنؤ (شمارہ مارچ ۱۹۳۴ء) میں شائع ہو چکا ہے اور ایک خط بنام صفیر بلگرامی جلوۂ خضر جلد دوم حصہ اول میں درج ہے۔ اس طرح اس وقت تک سرور کے مطبوعہ خطوط کی تعداد (۹۷) ہو جاتی ہے[۴۱]

انشائے سرور کے سببِ تالیف میں میر احمد علی نے لکھا ہے کہ منشی نولکشور چاہتے تھے کہ ''جس قدر کلام مرزائے مرحوم کا ہاتھ آئے چھپوا دیجیے تاکہ یادگار رہے، ضائع نہ جائے''۔ اور یہی ہوا کہ وہ ساری عرض داشتیں اور رقعات وغیرہ جو احمد علی کے پاس تھے ضائع ہونے سے بچ گئے۔ یہ بہت مفید خطوط ہیں جن سے نہ صرف سرور کے حالات پر روشنی پڑتی ہے بلکہ اس دور کی واضح جھلکیاں بھی سامنے آتی ہیں۔ ان کے علاوہ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ نجی خطوط عام طور پر اس زبان و لہجہ میں لکھے جاتے ہیں جن میں مکتوب الیہ اور کاتب دونوں ایک دوسرے سے گفتگو کرنے کے عادی ہیں۔ واجد علی شاہ کے نام جو تحریر ہوگی اس کا اندازِ بیان اس تحریر سے جدا ہوگا جو اپنے بیٹے کو اظہارِ مدعا کے لیے لکھی جائے گی۔ لیکن یہاں بیٹے کے نام خطوط میں بھی جو زبان استعمال کی گئی ہے وہ مسجع و مقفیٰ اور رنگین ہے۔ اس سے پتا چلا کہ اس دور کے شرفا اسی طرح کی زبان میں ایک دوسرے سے گفتگو کرتے تھے اور یہ زبان عام زبان و محاورہ سے مختلف تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جب ''فسانۂ عجائب'' سامنے آئی تو اس کا تصنیفی طرز ادا وہی تھا جو نہ صرف شرفائے وقت کا پسندیدہ تھا بلکہ وہ دوسروں سے بھی اسی قسم کی گفتگو سننے کے عادی تھے۔ گویا یہ اسلوبِ بیان اس معاشرے کی تہذیب کا مانوس اسلوب تھا اور یہ ان کا معمول کے مطابق اندازِ گفتگو تھا۔ میر احمد علی کے نام ایک خط کا یہ اقتباس دیکھیے:

''سہ شنبہ دسویں، جس روز لوگ کہتے تھے، آج عید ہے سہ پہر کو محمد حسن رتھ سواری کو، اونٹ بار برداری کو لائے، سرا سے لے چلے۔ قریب شام دریا پر پہنچے۔ قلعے کے نیچے گنگا جمنا دونوں کا عبور کیا، در دولت پر قیام ہوا۔ پہلے یہیں مقام ہوا۔ صبح کو چارشنبہ تھا۔ مہاراج نے بلایا۔ کمال عنایت سے حال پوچھا۔ تاسف کیا۔ کہا تم پہچانے نہیں جاتے۔ عجب حال ہوا۔ تمھاری صورت دیکھ کر اور ملال ہوا۔ غرض کہ اسی طرح کا کلام کیا۔ میں نے بھی بہت جلد رخصت ہو کر سلام کیا۔ مکان کی تلاش ہے۔ دروازے پر بہ صد تکلیف بود و باش ہے۔ جب تک تنہا مکان نہیں میسر آتا، یہ الجھن نہیں جائے گی۔ دیکھیے تقدیر کیا دکھائے گی۔ خاطر اصحبت اچھی ہوئی۔ جو جو خیال تھے وہ سب بے کار ہو گئے۔ اب جس روز ان سے گفتگو

درمیان آئے گی سب گنجلک نکل جائے گی۔ انشاء اللہ تعالیٰ قریب صبح وشام یہ مرحلہ طے، قصہ تمام ہوگا۔ گفتگو کے بعد آرام ہوگا'' [۴۲]

یہی طرز ادا و لہجہ اس عرضی نمبر۹ میں ہے جو واجد علی شاہ کے نام ہے:

''غریب کے پالنے والے، رنج کے ٹالنے والے سلامت۔ فدوی نے جلوس کی تاریخ کہہ کے گذرانی اس کے..... پچاس روپیہ ہر مہینے خزانہ سے پاتا تھا۔ کبھی جو کسی کتاب کے ترجمے کا ارشاد ہوا بجالاتا تھا۔ چناں چہ شمشیر خانی کو اردو میں لکھ کے سرورِ سلطانی نام رکھا ہے اور بہت صاف اردو میں لکھا ہے۔ الغرض بڑھاپے کے دن نکلتے ہوتے ہیں، گھر میں بیٹھا تمام کرتا تھا۔ پیری کی صبح کو شام کرتا تھا۔ بارہ سے سرسٹھ (۱۲۶۷ھ) ہجری میں یہ سررشتہ بہم پہنچا۔ اب بارہ کے تہتر ہجری (۱۲۷۳ھ) میں اس سال میں محرم اور صفر تک وصول ہے۔ ربیع الاول سے باقی ہے۔ زیادہ عرض کرنا فضول ہے کہ خواجہ خود روشِ بندہ پروری داند........'' [۴۳]

ان اقتباسات کو پڑھتے ہوئے، اس کے باوجود کہ ان کی عبارت سادہ ہے، قاری کو ''سرور'' کی آواز ''واضح طور پر سنائی دیتی ہے اور اسی لیے دور سے پہچان لی جاتی ہے۔ اس لہجے میں، جو اس دور میں عام تھا، خطوطِ غالب کا لہجہ بھی گاہ گاہ سنائی دیتا ہے۔ بول چال کی زبان میں یہ انداز بیان ہلکا رہتا ہے لیکن تصنیف میں یہ پوری قوت کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے اور اسی لیے پسندیدہ ہے۔

سرور کے یہ خطوط بیان کی ''رنگین سادگی''، سرور کی زندگی کے ذاتی اور اس دور کے سماجی و تہذیبی حالات اور دلچسپ طرزِ ادا کی وجہ سے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

فسانۂ عجائب کا مطالعہ:

''فسانۂ عجائب'' رجب علی بیگ سرور کی پہلی تصنیف ہے اور یہی ان کا شاہ کار ہے۔ ایک روز چند احباب اداس بیٹھے باتوں سے دل بہلا رہے تھے کہ ایک ''آشنائے بامزہ'' نے کسی قصے یا کہانی کے لیے سرور سے کہا۔ سرور نے ان کی بات کا لحاظ رکھتے ہوئے ایک قصہ سنایا جو سب کو بہت پسند آیا اور اس قصے کو زبانِ اردو میں اس طرح لکھنے کی فرمائش کی کہ ''لغت سے صاف ہو، جو روزمرہ اور گفتگو ہماری تمھاری ہے، یہی ہو۔ ایسا نہ ہو کہ آپ رنگینیِ عبارت کے واسطے دقت طلبی اور نکتہ چینی کریں، ہم ہر فقرہ کے معنی فرنگی محل کی گلیوں میں پوچھتے پھریں''۔ بات آئی گئی ہوئی۔ ربیع الثانی ۱۲۴۰ھ ''مجبوراً'' سرور'' کو کوردہ کان پور'' آنا پڑا [۴۴] اس وقت وہ خفقان کے عارضے میں مبتلا تھے اور حکیم سید اسد علی کے زیر علاج تھے جس سے انھیں آرام وتسکین حاصل ہوئی۔ ایک روز سرور نے حکیم صاحب سے کہا کہ ''حسبِ وعدہ ایک کہانی لکھا چاہتا ہوں۔ سن کے فرمایا: ''بیکار مباش، کچھ کیا کر۔ اس وقت یہ کلمہ توسنِ طبع کو تازیانہ ہوا، تحریر کا ''بہانہ ہوا''۔ ہجری سنہ کا پہلا مہینہ یعنی یکم محرم ۱۲۴۰ھ، ۲۶ راگست ۱۸۲۴ء کو پڑتا ہے۔ سرور، جیسا کہ خود انھوں نے بتایا ہے ۱۲۴۰ھ ہجری کے چوتھے یعنی عیسوی سال کے آٹھویں مہینے کے آخر میں کان پور آئے تھے۔ یہاں وہ حکیم موصوف کے زیرِ علاج تھے اور ان کی اجازت سے فسانۂ عجائب لکھنا شروع کیا۔ اس طرح اگر ۱۲۴۰ھ ہی کو سال اختتام مانا جائے تو یہ کام انھوں نے عیسوی سنہ کے حساب سے ۱۸۲۵ء میں اور ہجری سنہ کے حساب سے ۱۲۴۰ھ ہی میں ختم کر کے پہلا مسودہ تیار کر لیا۔ لیکن زمانۂ تالیف کے بارے میں سرور نے لکھا ہے کہ ''اچھے آغاز کا انجام بہ خیر ہوتا ہے۔ اللہ تعالیٰ مشقت کسی کی بے کار نہیں کھوتا ہے۔ یہ فسانہ شروع زمانۂ غازی الدین حیدر بادشاہ میں ہوا اور تمام .... نصیر الدین حیدر

دام ملکہ، کے ہوا''۔ غازی الدین حیدر کی وفات ۱۲۴۳ھ/ ۱۸۲۷ء کو ہوئی اور اس کے فوراً بعد نصیر الدین حیدر ۱۲۴۳ھ/ ۱۸۲۷ء میں تخت نشین ہوئے۔

اگر یہ ''فسانہ'' ۱۲۴۰ھ میں غازی الدین حیدر کے عہد حکومت میں شروع ہوا اور نصیر الدین حیدر کے دور حکومت میں تمام ہوا تو گویا ''فسانۂ عجائب'' ۱۲۴۰ھ اور ۱۲۴۳ھ کے درمیان یا اس کے بعد تمام ہوا لیکن اس بات کی تردید ان تین قطعاتِ تاریخ تصنیف سے ہوتی ہے جو اس کے آخر میں درج ہیں جن میں سے ایک خود مصنف یعنی رجب علی بیگ سرور کی تاریخ ہے جس کے اس مصرع: ''بے ساختہ جی بولا'' نشتر بے رگِ دل کا'' کے آخری پانچ لفظوں سے ۱۲۴۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اسی طرح رجب علی بیگ سرور کے استاد آغا نوازش حسین خاں کے قطعہ تاریخ کے اس مصرع کے آخری تین لفظوں: ع فلک ایں ''گلستانِ بے خزاں داد'' سے بھی ۱۲۴۰ھ نکلتے ہیں اور لالہ درگاہ پرشاد ہنر کے طویل قطعے کے اس مصرع سے بھی :ع تو کھینچ کر ''آہ'' دل سے نکلا ''خزاں سے رنگِ بہار دیکھا''۔ یعنی ۱۲۴۶۔ ۶ = ۱۲۴۰ برآمد ہوتے ہیں۔ اس سے دو باتیں واضح ہوئیں۔ ایک یہ کہ ''فسانۂ عجائب'' غازی الدین حیدر (۱۸۱۴ء۔ ۱۸۲۷ء) کے دور میں ۱۲۴۰ھ میں شروع ہوا اور ۱۲۴۰ھ ہی میں تمام ہوا۔ دوسرے یہ کہ نصیر الدین حیدر کا ذکر سرور نے اس وجہ سے کیا کہ غازی الدین حیدر کے زمانے میں معتوب ہو کر انھیں کان پور آنا پڑا تھا [۴۵] اور اب نئے بادشاہ کے دور میں وہ لکھنؤ واپس آنا چاہتے تھے اس لیے ان کی مدح شامل کر کے انھوں نے اس بند عتابی دروازے کو کھولنے کا انتظام کیا تھا اور جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ سرور کو کان پور سے لکھنؤ آنے کی اجازت مل گئی۔ اس بحث سے یہ بات واضح ہوئی کہ ''فسانۂ عجائب'' ۱۲۴۰ھ میں شروع ہوا اور اسی سال اختتام کو پہنچا۔

۱۲۴۰ھ سے طبع اول ۱۲۵۹ھ تک فسانۂ عجائب قلمی نسخوں کی صورت میں گردش کرتا رہا اور جب اس کی طباعت کی نوبت آئی تو سرور نے اس پر نظر ثانی کر کے طباعت کے لیے تیار کیا اور تصنیف کے انیس سال بعد ''فسانۂ عجائب'' پہلی بار میر حسن رضوی کے مطبع حسنی لکھنؤ سے جمادی الثانی ۱۲۵۹ھ/ جولائی ۱۸۴۳ء میں شائع ہوا۔ رشید خاں نے فسانۂ عجائب کے اہم مطبوعہ نسخوں کی جو فہرست مرتب کی ہے ان میں وہ پانچ ایڈیشن شامل ہیں جن پر اشاعت سے پہلے سرور نے نہ صرف نظر ثانی کی بلکہ ہر ایک کے آخر میں خاتمے کی نثر بھی لکھی [۴۶] بار بار نظر ثانی کی وجہ یہ تھی کہ وہ نقشِ اول کو خوب سے خوب تر بنانا چاہتے تھے۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ بعض مطبعوں کے مالکان نے خود ان سے نظر ثانی کی فرمائش کی تھی لیکن اس کی ایک اور وجہ یہ بھی تھی، جس کا ذکر خود سرور نے دیباچے میں کیا ہے، کہ بعضوں نے، جن میں حاسد بھی شامل تھے اپنی طرف سے متن میں تبدیلیاں کر دی تھیں:

''ہر چند یہ فسانہ، بہ طرز زمانہ، ہر ایک چھاپہ خانے میں نیا نیا رنگ لایا۔ جس نے چاہا، جس فقرے پر پانی پھیرا، صفحہ کتاب سے بہایا۔ بہ قول فقیر: جو مضمون سمجھ میں نہ آیا، نہ پڑھا گیا، وہ کند بسولے سے گڑھا گیا۔ جودتِ قلم۔ نثاروں کی ہوئی۔ اصلاح خطا یاروں کی ہوئی'' [۴۷]

''فسانۂ عجائب'' کے بے شمار ایڈیشن چھپے اور آج تک چھپتے چلے آ رہے ہیں لیکن اہم ترین نسخہ وہ ہے جو مصنف کی زندگی میں آخری بار، مصنف کی نظر ثانی کے بعد، ۱۲۸۰ھ میں مطبع افضل المطابع لکھنؤ سے شائع ہوا اور جسے بنیاد بنا کر رشید حسن خاں نے محنت، توجہ اور سلیقے کے ساتھ مرتب کر کے انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی سے ۱۹۹۰ء میں شائع کیا۔ ہم نے بنیادی طور پر اسی نسخے سے استفادہ کیا ہے۔ ڈاکٹر محمود الٰہی نے ''فسانۂ عجائب کا بنیادی متن'' [۴۸] شائع

کر کے ایک درمیانی صورت کو پیش کیا ہے لیکن یہ متن اس فن پارے کی آخری صورت (۱۲۸۰ھ) کا بدل نہیں ہو سکتا اور نہ اسے "بنیادی متن" کہا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر حنیف نقوی، ڈاکٹر محمود الٰہی کے اس متن کو، اپنے دلائل و تجزیے کی بنیاد پر، بنیادی متن تسلیم نہیں کرتے[۴۹]

اردو افسانوی ادب (فکشن) کا یہ دوسرا شاہ کار فن داستان گوئی کی وہی خصوصیات رکھتا ہے جو پہلے شاہ کار یعنی میر امن کی "باغ و بہار" میں نظر آتی ہیں۔ "فسانۂ عجائب"، "باغ و بہار" کے تقریباً پچیس سال بعد لکھے جانے کے باوجود قدامت پسند معاشرے کا ترجمان ہے، جب کہ "باغ و بہار" جدید دور کی طرف قدم بڑھاتا ہے۔ میر امن دلی چھوڑ کر کلکتہ جاتے ہیں جو نئے دور کا مرکز ہے اور گل کرسٹ کی خواہش و فرمائش کے عین مطابق "باغ و بہار" تصنیف کرتے ہیں جب کہ سرور اسی معاشرے میں رہتے ہیں جہاں مغلیہ تہذیب آخری سانسیں لے رہی ہے اور جس کا مرکز لکھنؤ ہے۔ اسلوب بیان کے تعلق سے ان دونوں تصانیف کے کھلے تضاد کا یہی بنیادی سبب ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت سرور کے رگ و پے میں سمائی ہے شاعری میں جس کی مقبول ترین صورت ناسخ کی شاعری ہے، جو اندھیاری کی طرح، سارے معاشرے پر چھائی ہے اور جس کی ایک صورت پنڈت دیا شنکر نسیم کی مثنوی "گلزار نسیم" میں جلوہ دکھاتی ہے۔ اس دور میں قدامت پسند معاشرہ، زندگی کی تلخ حقیقتوں سے آنکھیں چرا کر، فرار کا راستہ اختیار کرتا ہے۔ "حقیقت" کی طرف سے آنکھیں بند کرنا اور تخیل کی بنیاد پر دنیائیں آباد کرنا اس معاشرے کی نفسیاتی ضرورت تھی۔ داستانوں کی صورت میں سحر و طلسمات کے روایتی قصے سننا یا پڑھنا اسی لیے اس معاشرے کے فرد کا محبوب مشغلہ تھا۔ اس ذہنیت کا اثر ہر معاشرتی سرگرمی پر پڑا۔ فرد بے عمل ہو کر اپنے خول میں بند ہو گیا اور معاشرے نے تبدیلی کے عمل سے آنکھیں چرا کر پوری طرح قدامت کو اپنا لیا۔ سماجی و تہذیبی سطح پر حسن و بناوٹ کے نئے نئے گل کترے گئے۔ شعر و شاعری، رقص و موسیقی رہس اور تماشے میں سجاوٹ اور بناوٹ نے نئے نئے راستے اختیار کر کے عیش و عشرت کا نیا سامان بہم پہنچایا اور "مزے اور لطف" کو دوبالا کر دیا۔ خود زبان و بیان رنگین ہو گئے، عبارت کا مسجع و مقفیٰ ہونا حسن و جمال کا معیار بن گیا اور یہی وہ اسلوب بیان تھا جو شرفا کی نظر میں پسندیدہ و معتبر ٹھہرا تھا۔ نئے حکمرانوں (انگریز) کے طور طریق مختلف تھے، اسی لیے فورٹ ولیم کالج میں روز مرہ کی فطری زبان کو اہمیت دی گئی۔ "باغ و بہار" نئی بدلتی دنیا کا ستارۂ سحری ہے اور "فسانۂ عجائب" قدامت پسند معاشرے کا ترجمان اور ڈوبتا سورج ہے۔ آج ہم اسے پڑھتے ہیں تو یہ سارا دور ہماری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔ "فسانۂ عجائب" اس دور کے عجائبات کی حیثیت رکھتا ہے۔ سرور لکھنو کے عاشق زار ہیں۔ میر امن خود کو دلی کا روڑا کہتے ہیں۔ اس سے وہ تنازع پیدا ہوا جو ادبی تاریخ کا حصہ بن گیا۔ "سروش سخن" اور "طلسم حیرت" جن کا ذکر و مطالعہ آگے آئے گا، اسی قضیے کا شاخسانہ ہیں۔

سرور نے جس طرح "فسانۂ عجائب" کی تمہید میں عالم سرشاری کے ساتھ، لکھنؤ سے اپنے عشق کا اظہار کیا ہے وہ لکھنؤ کو دلی کے آمنے سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔ سرور کے زمانے کا لکھنؤ اس تہذیب کے رنگ کا زریں دور ہے جو دلی سے آ کر یہاں ایک نیا روپ دھار لیتی ہے اور غازی الدین حیدر کے "وزیر" کے منصب سے "بادشاہ" بنتے ہی دلی کے لال قلعہ کی تہذیب کے مدِ مقابل آ جاتی ہے۔ اسی زمانے سے دلی کے مقابلے پر ہر معاملے میں طرح طرح کی جدتیں پیدا ہو رہی تھیں اور عیش و سجاوٹ کے نئے نگر بسائے جا رہے تھے۔ سرور نے اس منظر کا بیان گہرے دلی تعلق سے کیا ہے۔ سرور کا بیان لکھنؤ ہی اصل فسانۂ عجائب ہے اور یہی حصہ خود فسانۂ عجائب کا شاہ کار ہے جسے بار بار سرور خوب

سے خوب تر بناتے رہے۔ اس حصے میں اس دور کی روح سمٹ کر تیز روشنی دینے لگتی ہے۔ بیانِ لکھنؤ میں اتنی واقعیت اور اس واقعیت میں اتنی رنگا رنگی ہے کہ یہ تصویریں دل میں اُتر جاتی ہیں۔ اس تصویر میں شرفاء کی تہذیب نمایاں ہے۔ ''چھوٹی امت'' (عوام) بے بس غلام ہے۔ سرور کو کان پور اس لیے ناپسند ہے کہ وہاں 'چھوٹی امت' کی کثرت ہے جسے دیکھ کر ''دلِ وحشت منزل اس مقام سے سخت'' گھبراتا اور سامان جنون مہیا کرتا ہے۔ یہ بیان لکھنؤ کی تہذیب کو دتی کی تہذیب کے سامنے لا کھڑا کرتا ہے اور امر ہو جاتا ہے۔ سرور نے لکھا ہے کہ ''اگر دیدۂ انصاف ونظرِ غور سے اس شہر کو دیکھے تو جہاں کی دید کی حسرت نہ رہے''۔ یہ حور وغلماں کا مسکن ہے۔ یہاں کے باشندے ذکی، فہیم عقل کے تیز ہیں۔ ہر کوچہ باغ و بہار ہے۔ ہر شخص باوضع اور قطع دار ہے۔ صراطِ مستقیم کی طرح سیدھے، دنیا جہاں کے سامان سے بھرے دو رویہ بازار ہیں۔ خوش سلیقے نان بائی ہیں جن کے کھانوں کی خوشبو سے فرشتے مست ہو جائیں اور جن کے دیکھنے سے بھوک لگ آئے۔ یہ سب تصویریں زندہ، متحرک اور واقعیاتی ہیں اور یادیں بن کر تخلیق کے دریچوں سے جھانکتی ہیں۔ آیئے ہم بھی ذرا بازار کی سیر کریں:

''ہر کنجڑن کی وہ تیکھی چتون، آدمی صورت دیکھتا رہے، رعب حسن سے بات نہ کر سکے۔ سنکر نیں پری زاد، سرو قامت، رشک شمشاد۔ دکانوں میں انواع واقسام کے میوے، قرینے سے چنے، روز مرے محاورے ان کے دیکھے نہ سنے۔ کبھی کوئی پکار اٹھی، بیٹھے بٹھائے قہقہہ مار اٹھی کہ: ٹکے کو ڈھیر لگا دیا ہے۔ کھاتے والو! ذرا مزہ ہے۔ کوئی موزوں طبیعت یہ فقرہ برجستہ سناتی، جو بن کی جھمک دکھاتی: مزہ انگور کا ہے رنگتروں میں۔ کسی طرف سے یہ صدا آتی: گنڈیریاں ہیں پونڈے کی۔ ایک طرف تنبولی سرخ روئی سے یہ رمز وکنایہ کرتے، بولی ٹھولی میں چبا چبا کر ہر دم یہ دم بھرتے: مکّہ کا منھ کالا، مہوبا گرد کر ڈالا، کیا خوب ڈھولی ہے، ابھی کھولی ہے۔ عبیر ہے نہ گلال ہے، ادھی میں مکھڑا لال ہے۔ گلیوں میں گجر دم یہ آواز آتی: شیر مال ہے گھی اور دودھ کی۔ مفلس کا دل اچاٹ ہے، ٹکوں کی چاٹ ہے۔ کدھر لینے والے ہیں۔ نمش کی قفلیاں، کھیر کے پیالے ہیں۔ کیا خوب بھنے، بھر بھرے ہیں: چنے، پرمل اور مرمرے ہیں۔ جیٹھ بیساکھ کی وہ گرمی جس میں چیل انڈا چھوڑتی۔ دو پیسے کو برف کی قفلی جمی۔ دو کھائے، بدن تھرائے۔ زیادہ ہو کا کرے، لقوے فالج میں مرے''۔

یہ پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ بازار کی آوازیں کانوں میں آ رہی ہیں اور لکھنؤ کی تہذیب کا سب سے اہم ومایۂ ناز سرمایہ زبان اپنی دلکش بناوٹ کے ساتھ اپنا قدرتی راگ سنا رہی ہے۔ سرور کی مقفّیٰ ومسجع زبان کوئی بناوٹی چیز نہیں ہے بلکہ تہذیب یافتہ لکھنؤ کی قدرتی چیز ہے۔ جو بازار کے لوگ بولتے اور صدائیں دیتے ہیں، وہی سرور نے رقم کر دی ہیں۔ سرور اور لکھنؤ ایک جان دو قالب ہیں۔ اس طرح کے بیان سے سرور نے ہر طرف کی سیر کرا دی ہے اور دریا کو کوزے میں بند کیا ہے۔

سر چوک شانے سے شانہ چھلتا ہے۔ شیخ کولی کی مٹھائی کی لطافت اور نورا کی مٹھائی کے ذکر سے منھ میں پانی بھر آتا ہے۔ پٹھانا اور محمدی کے تمبا کو سے حقے کا کش لینے کو جی چاہتا ہے۔ رنگ ریز ہیں۔ ہر فن کے استاد ہیں۔ تماش بین مرد ہیں۔ حجام اور نائی ہیں۔ عبداللہ عطر فروش ہے۔ فیض آباد گلاب باڑی والے لالے کی افیون ہے۔ پستے کی ہوائی والے فرنی کے خونچے ہیں۔ شربت کی چسکیاں ہیں۔ بیلے کے ہار ہیں۔ صاف گلی کوچے میں مینھ برسا اور ذرا سی دیر میں گلی کوچہ صاف ہو گیا۔ موتی جھیل کا صاف شفاف پانی ہے۔ باغات ہیں۔ باغوں میں کوکتی کوئل ہیں۔

شور مچاتے پپیہے اور مور ہیں۔ ساون بھادوں کے جھالے اور رنگین جھولنے والے ہیں۔ وسیع وخوش قطع خاص بازار ہیں۔ فرح بخش اور دل کشا کوٹھیاں ہیں۔ سلطان منزل اور راستری منجن محل ہیں۔ جواہر جڑی بارہ دریاں ہیں۔ رفعت وشان کا اونچا رومی دروازہ ہے۔ مسجدیں ہیں۔ امام باڑے ہیں۔ آگے چلیے تو عالی شان مقبرے ہیں۔ گومتی کے انداز کی نہر ہے۔ دورویہ آبادی، کہیں عمارت کہیں رمنے، کہیں باغ ہیں۔ صبح وشام بہار ہے۔ بادشاہوں کا فیضِ سخاوت بے تکان ہے کہ گدا کو شاہ بنا دیتا ہے۔ سارا شہر نفیس، مجمع رئیس۔ ہر فن کا کامل موجود۔ خوش نفس حافظ ابراہیم ہیں۔ میر علی مرثیہ خواں ہیں۔ علم موسیقی کے ایسے کامل کہ تان سین ہوتا تو ان کے نام پر کان پکڑتا۔ میاں دلگیر مرثیہ گو ہیں۔ مسیحائی کرنے والے طبیب ہیں۔ میرک جان پیراک ہیں شاعر زبان دان ہیں شیخ ناسخ ہیں جنھوں نے ہندی کی چندی کی اور روزمرے کو ایسا فصیح و بلیغ کیا کہ کلام سابقین منسوخ ہوا......... زمینِ شعر کو آسمان پر پہنچایا۔ شاعر ممتاز خواجہ حیدر علی آتش ہیں۔ فرنگی محل ہے جہاں ہر شخص مولوی فاضل عدیم المثال ہے۔ جمیع علوم کا استاد، منقول و معقول میں بے مثال، جہاں مولوی انوار، مولوی مبین ہیں، مولوی سید مخدوم اور فقیہہ ظہور اللہ ہیں۔ ادھر میر سید محمد مجتہد، مرزا کاظم علی متقی، قاری آقا محمد تبریزی ہیں۔ کلاں وت، قوال ہیں۔ جھجو خاں، غلام رسول ہیں۔ ٹپے کا موجد شوری ہے۔ بخشو اور سلاری طبلچی ہیں۔ خیراتی اور چھنگا کے ہاتھ کے بنے پتنگ ہیں۔ مردان بیگ کا مانجھا ہے۔ ''غرض کہ جو چیزیں یہاں نئی بنیں اور ایجاد، طبیعت سے کاریگروں نے نکالی سلف سے آج تک نہ ہوئی تھی۔ باورچی ایسے کہ روز دسترخوان پر نئی صورت کے کھانے چنتے''۔ سالک ومجذوب ہیں، ان کے مزارات ہیں۔ شاہ مینا، شاہ پیر محمد، شاہ خیر اللہ کو کون نہیں جانتا۔ جا بجا مشاعرے ہیں۔ شبِ ماہ حضرت مرزا محمد رضا برق کی صحبت مشاعرہ گرم ہے۔ گلی کوچوں کی زبان مستند ہے۔ سرور لکھتے ہیں کہ ''جو گفتگو لکھنؤ میں کو بہ کو ہے، کسی نے کبھی سنی ہو سنائے۔ لکھی دیکھی ہو، دکھائے۔ عہدِ دولت بابر شاہ سے تا سلطنت اکبر ثانی کہ مثل مشہور ہے: نہ چولھے آگ، نہ گھڑے میں پانی۔ دہلی کی آبادی ویران تھی، خلقت مضطر وحیران تھی۔ سب بادشاہوں کے عصر کے روزمرے، لہجہ اردوئے معلیٰ کی فصاحت تصنیف شعرا سے معلوم ہوئی۔ یہ لطافت اور فصاحت وبلاغت کبھی نہ تھی، نہ اب تک وہاں ہے''۔

یہی وہ لکھنؤ ہے جو اشراف کا مرکز ہے۔ یہی خواص اس عیش میں مبتلا ہیں جو انھیں زندگی کے حقائق سے دور لے جائے۔ اسی لیے وہ افیون کے نشے میں مست، پرستان اور طلسمات کے خواب دیکھتے ہیں۔ مسجع ومقفٰی عبارت اور معمولی سی بات کو لچھے دار بنا کر پیش کرنا اس طرزِ زندگی کا تقاضا ہے۔ سجاوٹ، بناوٹ، تکلف، تصنع اور آرائش حسن و جمال ہے۔ لکھنؤ کا وہ سارا بیان جو ''تقریر مورخ دلپذیر کی۔ کیفیت شہر بے نظیر کی ذکر صنعت کاملین علم وفن، واقفانِ رموزِ سخن و تذکرۂ اہل حرفہ، دکان دار بہ طرز یادگار'' کے ذیل میں آیا ہے، اس تصنیف کی سب سے زیادہ زندہ رہنے والی چیز ہے۔ لکھنؤ کی مخصوص زندگی کے تاثرات اس انفرادی کیف سے ہم آہنگ ہو کر سامنے آئے ہیں جن سے محسوس ہوتا ہے کہ مصنف پوری طرح اس زندگی میں رچا بسا ہوا ہے۔ یہاں مبالغہ ضرور ہے مگر یہ بھی مصنف کی روح سے پیوست اور شہر کی روح سے ہم کنار ہے۔ پھر جس اختصار سے سرور نے لکھنؤ کی تہذیبی روح کی تصویر اتاری ہے وہ اس باکمال مصور کی طرح ہے جو صفحۂ قرطاس پر چند لکیریں کھینچ کر تصویر میں جان ڈال دیتا ہے۔ یہی کام سرور نے کیا ہے اور اپنے مخصوص انداز میں بتایا ہے کہ ''طبیعت بس کہ معروف بہ اختصار ہے، ایک فقرہ لکھا ہے۔ انھیں ایک ایک فقرے سے روحِ لکھنؤ چند صفحات میں سمٹ کر امر ہو گئی ہے جسے آج بھی ہم ان صفحات میں دیکھ اور محسوس کر سکتے ہیں۔

اسی ''دیباچے'' میں سرور نے دو باتیں اور لکھی ہیں۔ ایک کا تعلق زبان و بیان سے ہے اور دوسری کا تعلق میر امن کی زبان سے ہے جس سے لکھنؤ اور دہلی کے مابین وہ جھگڑا اٹھ کھڑا ہوا جو اب تاریخ کا حصہ بن گیا ہے۔ زبان و بیان کے سلسلے میں ایک بات تو وہ ہے جس کا ذکر پہلے بھی آ چکا ہے یعنی:

''عبارت لغت سے صاف ہو اور جو روزمرہ اور گفتگو ہماری تمھاری (شرفا کی) ہے، یہی ہو۔ یہ نہ ہو کہ ہم ہر فقرے کے معنی فرنگی محل کی گلیوں میں پوچھتے پھریں''۔

دوسری بات جیسا کہ سرور نے بتایا ہے کہ انھیں:

''اس تحریر سے نمود نظم و نثر، جودتِ طبع کا خیال نہ تھا، شاعری کا احتمال نہ تھا بلکہ نظر ثانی میں جو لفظ دقت طلب، غیر مستعمل، عربی فارسی کا مشکل تھا۔ اپنے نزدیک اسے دور کیا اور جو کلمہ سہل ممتنع محاورے کا تھا، رہنے دیا۔ دوست آشنائے بامزہ کی خوشی سے کام رکھا، فسانۂ عجائب اس کا نام رکھا۔''

ان دونوں باتوں کو سامنے رکھ کر سوال یہ سامنے آتا ہے کہ سرور کا طویل دیباچہ روزمرہ و گفتگو کے اس معیار پر تو پورا نہیں اترتا۔ اس میں نمود نظم و نثر بھی ہے اور شاعری کی رنگینی بھی۔ عربی و فارسی کے الفاظ بھی کثرت سے آئے ہیں اور استعاراتی بیان بھی پے چیدہ ہے، نمود کے لیے بات کو گھما کر لکھا گیا ہے۔ غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ سرور یہ بات دیباچے کی عبارت کے تعلق سے نہیں کہہ رہے ہیں بلکہ ان کا اشارہ ''فسانۂ عجائب'' کے قصے کی عبارت کی طرف ہے جو اس معیار پر پوری اترتی ہے۔ اس طرح ''فسانۂ عجائب'' میں اردو نثر کے دو رنگ نمودار ہوتے ہیں۔ ایک دقت طلب و رنگین جو دیباچے میں ہے اور دوسرا وہ جو اصل قصے میں ہے۔ یہی وہ ''ہماری تمھاری'' یعنی شرفا کی روزمرہ کی گفتگو کا انداز تھا جس کو سمجھنے کے لیے فرنگی محل کی گلیوں کے چکر لگانے کی ضرورت نہیں ہو سکتی تھی۔ عام طور پر دلچسپ بیانِ لکھنؤ کی وجہ سے دیباچے کی عبارت آرائی کی طرف توجہ زیادہ جاتی ہے، ہم اس کے سحر میں آ کر قصے کی عبارت کو بھول جاتے ہیں اور یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ فسانۂ عجائب قصے کو بیان کرنے کے لیے لکھی گئی ہے نا کہ دیباچے کے لیے۔ قصے میں اس کا لہجہ اور روزمرہ و محاورہ وہی ہے جو اس زمانے کے شرفائے لکھنؤ کا تھا اور اسے ہم کو قصے ہی میں دیکھنا اور دریافت کرنا چاہیے۔

اب اسلوب بیان کے ان الگ الگ رنگوں کو پہچاننے کے بعد ہم دیباچے سے وہ عبارت نقل کرتے ہیں جس سے ادب کی دنیا میں گرمی اور اختلاف پیدا ہوا اور میر امن اور سرور کو صف آرا کر کے دلی اور لکھنؤ کی جنگ لڑی گئی جس کے نتیجے میں ''سروشِ سخن'' اور ''طلسم حیرت'' نامی دو قصے وجود میں آ کر تاریخ کا حصہ بن گئے۔ سرور نے لکھا:

''اگرچہ اس ہیچ مَیرز کو یہ یارا نہیں کہ دعویٰ اردو زبان پر لائے یا اس افسانے کو بہ نظر نثاری کسی کو سنائے۔ اگر شاہ جہاں آباد کہ مسکنِ اہلِ زبان کبھی بیت السلطنت ہندوستان تھا، وہاں چندے بود و باش کرتا، فصیحوں کو تلاش کرتا، ان سے تحصیل لا حاصل ہوتی تو شاید اس زبان کی کیفیت حاصل ہوتی۔ جیسا میر امن صاحب نے قصۂ چار درویش کا ''باغ و بہار'' نام رکھ کے خار کھایا ہے، بکھیڑا مچایا ہے کہ ہم لوگوں کے دہن، حصے میں یہ زبان آئی ہے، مگر بہ نسبت مؤلف اول عطا حسین خاں کے، سوجگہ منہ کی کھائی ہے۔ لکھا تو ہے کہ ہم دلی کے روڑے ہیں، پر محاوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں۔ پتھر پڑیں ایسی سمجھ پر۔ یہی خیال انسان کا خام ہوتا ہے، مفت میں نیک بدنام ہوتا ہے۔ بشر کو دعویٰ کب سزاوار ہے، کاملوں کو بے ہودہ گوئی سے انکار بلکہ ننگ و عار ہے۔ مشک آنست کہ خود ببوید، نہ کہ عطار گوید۔ یہ وہی مثل سنئے میر

آئی کہ: اپنے منھ سے دھنا بائی......."

اس عبارت کے لہجے اور طرزِ ادا کو دیکھیے تو ایک طرف سرور لکھنوی تہذیب کا مخصوص انکسار برت رہے ہیں اور ساتھ ہی جارحانہ انداز میں خود کو دعویٰ کرنے والے سے بہتر بھی کہہ رہے ہیں لیکن یہاں لکھنؤ کی محبت میں لکھنؤ اور سرور ایک جان ہو جاتے ہیں اور محسوس ہوتا ہے کہ فسانۂ عجائب لکھنؤ ہے اور لکھنؤ فسانۂ عجائب ہے۔ اگر یہ "فسانہ" وہ لکھنؤ میں بیٹھ کر لکھتے تو روحِ لکھنؤ پورے حسن کے ساتھ اس طرح نہ آتی جس طرح دور کان پور میں بیٹھ کر لکھنؤ کی یادیں، دل کش و حسین تصورات بن کر، طلسماتی رنگ کو جادو اثر بنا دیتی ہیں۔ یہ یادیں ہی تو ہیں جو بیانِ لکھنؤ کی اصل تخلیقی قوت ہیں۔ دیکھیے خود سرور بھی یہی کہہ رہے ہیں کہ "دشتِ غربت میں یہ جلسہ جو یاد آ جاتا ہے، دل پاش پاش ہو کر کلیجا منھ کو آتا ہے"۔

اگر اس فسانے کے تخلیقی محرکات تلاش کیے جائیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ پسپا معاشرے کی بربادی کا غم اور اس غم سے فرار حاصل کرنے کے لیے طلسمات کے قصے میں پناہ لینے کی خواہش، اس داستان کی محرک ہے۔ انگریزوں کی پناہ میں آ جانے کے بعد نام نہاد فوج نمائش کے لیے تھی۔ جاگیر سے آمدنی آتی تھی یا ساہوکار بنیے کے پاس جائیداد گروی رکھ کر اپنی آن بان پر خرچ کی جاتی تھی۔ کام کے لحاظ سے دیکھیے تو شرفا کے پاس عیش و عشرت کے علاوہ کوئی اور مشغلہ رہ بھی نہیں گیا تھا اور ان مشغلوں میں پتنگ بازی، بیڑ بازی، مرغ بازی، کبوتر بازی، طوائف بازی، رقص و موسیقی کی محفلیں، شعر و شاعری کی محفلیں، رسوم پر بے حساب خرچ، شراب و کباب، افیون کا استعمال اور داستان سے دل بہلانے کے مشغلے شامل تھے۔ جیسا راجا ویسی پرجا۔ سارا معاشرہ اسی راستے پر چل رہا تھا۔ اسی لیے لکھنؤ میں ہر چیز، کو بیکاری کا غم غلط کرنے کے لیے، عیش میں تبدیل کر دیا گیا تھا۔ یہی عمل ہمیں فسانوں اور داستانوں میں نظر آتا ہے۔ اس میں بھی شرفا کے طبقے کے محدود تصورات، زبان کے نقشین صندوقچے میں ایک عام طلسماتی قصے کو بند کر کے پیش کیے جا رہے تھے۔ اسی لیے فسانۂ عجائب کا قصہ بھی اس دور کے عجائبات کا حصہ بن جاتا ہے۔

تہذیب یافتہ معاشرے کی ایک اہم صفت یہ ہوتی ہے کہ اس میں فرد گم ہو جاتا ہے اور فرد کی قابلِ تعریف بات یہ سمجھی جاتی ہے کہ وہ کہاں تک معاشرے کی عام صفات میں رچا بسا ہوا ہے۔ سرور بحیثیت فرد اس معاشرے میں پوری طرح رچے بسے ہوئے تھے اور ان کی روح لکھنؤ کے معاشرے و تہذیب کی روح سے اسی طرح ہم کنار تھی کہ جب سرور بولتے ہیں تو گویا لکھنؤ کی اجتماعی تہذیبی روح سرور کی آواز میں بولنے لگتی ہے۔ ادب، اور باتوں کے ساتھ، سرور کے لیے، زبان کے ذریعے چٹخارے والی مزے دار چیز بنانے کا ویسے ہی ایک فن تھا جیسے میدے اور شکر سے لکھنؤ کا حسینی حلوہ سوہن بنا تا تھا۔ مقفیٰ و مسجع عبارت سرور کے لیے قدرتی زبان تھی۔ بات کو نرم و شائستہ لہجے میں استعارے کی زبان میں کہنا تمیز و تہذیب کی بات تھی۔ فسانۂ عجائب میں بیانِ لکھنؤ پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہ بھی "حقیقی" شہر نہیں بلکہ ایک طلسماتی شہر ہے۔

ہر داستان کی طرح فسانۂ عجائب کے قصے میں بھی عجائبات شامل ہیں مگر اصل عجائب وہ "نظر" ہے جس سے سرور حقیقت اور مجاز دونوں کو دیکھتے ہیں۔ قصہ عام روایتی طریقے سے شروع ہوتا ہے۔ سارے قصے کو ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے جن میں سے ہر ایک اپنی جگہ پر مکمل قصہ ہے اور آگے آنے والے قصے سے جڑا ہوا بھی ہے۔ ہر باب کا خلاصہ عنوان میں دے دیا گیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک پورا قصہ ختم ہو گیا ہے لیکن جیسے ہی جان عالم کی پیدائش

پر نجومی، اس کی آنے والی زندگی کا حال بتاتے ہیں قصہ کا تسلسل قائم ہو جاتا ہے اور یہ پیشن گوئی اس وقت پوری ہو جاتی ہے جب اگلے باب میں جانِ عالم ایک توتا (پنکھیرو) خرید کر لاتا ہے جس سے اس کی بیوی ماہ طلعت ایک دن الجھ پڑتی ہے۔ شہزادے جان عالم کے آنے پر توتا انجمن آرا کے حسن کو بیان کرتا ہے جس پر شہزادہ اَن دیکھے عاشق ہوجاتا ہے۔ تیسرے باب میں شہزادہ جان عالم انجمن آرا کی تلاش میں وزیرزادے کے ساتھ توتے کی راہ نمائی میں نکلتا ہے اور سب سے بچھڑ کر تنہا ہو جاتا ہے اور گرمی کی شدت کم کرنے کے لیے شفاف پانی کے ایک حوض میں کود جاتا ہے اور وہاں شہپال جادوگر کی ساحرہ بیٹی کے چنگل میں گرفتار ہو کر دو ماہ تک اس کی خواہشات کو پورا کرتا ہے اور پھر ساحرہ کے دیے ہوئے نقشِ سلیمانی کی مدد سے رہائی پاتا ہے اور اکیلا وادیِ فرح ناک میں پہنچتا ہے جہاں ملکہ مہر نگار اس پر عاشق ہوجاتی ہے۔ جان عالم ملکہ مہر نگار اور اس کے ''درویش بادشاہ'' باپ سے مل کر، دوبارہ ملنے کا وعدہ کر کے، انجمن آرا کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ چلتے ہوئے درویش باپ اسے ''لوحِ طلسم'' دیتا ہے۔ جان عالم راستے کی صعوبتیں برداشت کرتا ہوا جب انجمن آرا کے ملکِ زرنگار میں پہنچتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک جادوگر انجمن آرا کو اٹھا لے گیا ہے۔ جان عالم وہاں پہنچتا ہے اور ''نقشِ سلیمانی'' اور ''لوحِ طلسم'' کی مدد سے جادوگر کو شکست دے کر انجمن آرا کو لے آتا ہے۔ اس کے بعد دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ شادی کا بیان تفصیل سے یہاں آتا ہے اور دیباچے میں درج ''بیانِ لکھنؤ'' کی تصدیق کرتا ہے۔ جان عالم اسے لے کر اپنے ملک روانہ ہوتا ہے اور حسب وعدہ ملکہ نگار کے ہاں پہنچتا ہے اور اس سے بھی شادی کرتا ہے۔ رخصت ہوتے وقت ملکہ نگار کا باپ جان عالم کو تبدیلی روح کا عمل بتاتا ہے۔

راستے میں کھویا ہوا وزیرزادہ مل جاتا ہے اور وہ انجمن آرا کو دیکھتے ہی اس پر عاشق ہوجاتا ہے اور اسے حاصل کرنے کی تدبیر سوچتا ہے۔ شہزادہ جان عالم سادگی میں وزیرزادے کو تبدیلی روح کا عمل بتا دیتا ہے اور تجربے کے طور پر جب اس عمل کو کر کے دکھاتا ہے تو جان عالم بندر کے جسم میں منتقل ہو جاتا ہے اور وزیرزادہ جان عالم کے جسم میں داخل ہو جاتا ہے۔ شہزادے کے بندر کے جسم میں رہنے کے قصے کو سرور نے طول دیا ہے۔ اسی قصے میں شہزادہ، جو بندر کے روپ میں ہے، چڑی مار کی بیوی کو فسانہ شاہ یمن سناتا ہے۔ اس عرصے میں وزیرزادہ، جان عالم بن کر، سارے بندروں کو پکڑنے کا حکم دیتا ہے۔ جان عالم کو، جو اب بندر کے روپ میں ہے، ایک سوداگر چڑی مار سے لے جاتا ہے۔ ملکہ مہر نگار وزیرزادے کو جان عالم کے روپ میں دیکھ کر حرکات وسکنات سے اسے پہچان لیتی ہے اور تدبیر وحکمت سے جان عالم کی روح توتے کی جسم میں لے لیتی ہے اور پھر وزیرزادے کو جل دے کر اس کی روح ایک بکری کے بچے میں منتقل کر کے شہزادے کو اس کے اپنے جسم میں واپس لے آتی ہے۔ یہاں ملکہ مہر نگار کی ذہانت ووفاداری کا تاثر ابھرا ہوجاتا ہے۔ قصہ یہاں ختم ہوجاتا ہے لیکن نہیں ہوتا۔ آگے چلتا ہے۔ اب دوبارہ شہزادہ لاؤ لشکر کے ساتھ اپنے ملک کی طرف روانہ ہوتا ہے اور راستے میں وہی ساحرہ، جس سے پہلے جاتے ہوئے ملا تھا، اس کے تمام لشکر کو نصف پتھر کا بنا دیتی ہے مگر اتفاق سے ملکہ مہر نگار کے والد کا ایک شاگرد ادھر سے گزرتے ہوئے یہ سب کچھ دیکھ لیتا ہے اور اپنے پیر ومرشد (ملکہ مہر نگار کے والد) کو خبر دیتا ہے جو یہاں آ کر شہپال جادوگر سے جنگ کرتا ہے اور فتح پانے کے بعد جان عالم کا لشکر پھر اپنے ملک کی طرف روانہ ہوتا ہے اور ایک سمندر کے کنارے پہنچتا ہے۔ جان عالم سمندر کی سیر کے لیے، مہر نگار کے منع کرنے کے باوجود، اصرار کرتا ہے اور مہر نگار اور انجمن آرا کے ساتھ، جہاز پر سوار ہو کر سیر کے لیے نکلتا ہے۔ طوفان کے باعث جہاز تباہ ہو جاتا ہے اور سب ایک دوسرے سے بچھڑ جاتے ہیں۔ جان عالم ایک تختے پر سوار ہو

کرا اپنی جان بچاتا ہے اور وہاں ''کوہِ مطلب بر آر'' پر جا کر جوگی سے ملتا ہے۔ جوگی اسے ایک ایسا منتر سکھاتا ہے جس سے وہ جو شکل چاہے اختیار کر سکتا ہے۔

راستے میں ایک دریا ملتا ہے جس کی سطح پر لعل بہہ رہے ہیں۔ لعلوں کو دیکھ کر وہ منبع تک پہنچتا ہے۔ وہاں انجمن آرا دیو سیاہ کی قید میں ہے۔ جان عالم دیو سفید کی مدد سے اسے دیوِ سیاہ کی قید سے آزاد کراتا ہے۔ ادھر ملکہ مہر نگار، جو ایک بادشاہ کی قید میں ہے، اپنی ذہانت و قوتِ عمل سے قصے کو آگے بڑھاتی ہے۔ اسی اثنا میں پہلا توتا ملکہ مہر نگار کے پاس پہنچتا ہے اور اس کا خط لے کر جان عالم و انجمن آرا کے پاس آتا ہے۔ یہ دونوں توتا بن کر اس کے پاس پہنچتے ہیں۔ جان عالم کا لشکر بھی یہاں آ ملتا ہے۔ اہل لشکر سفر کے سلسلے میں بحث و تکرار کرتے ہیں۔ توتا انھیں یہاں ایک قصہ سناتا ہے۔ آخر کار اپنے روپ میں واپس آ کر جان عالم اپنے ملک پہنچتا ہے اور وہاں انجمن آرا و مہر نگار کی ملاقات ماہ طلعت سے ہوتی ہے۔ تینوں فراخ دلی سے ایک دوسرے سے ملتی ہیں۔ جان عالم کا باپ فیروز بخت تختِ سلطنت سے جان عالم کے حق میں دست بردار ہو جاتا ہے اور قصہ روایتی انداز میں اس دعا پر ختم ہو جاتا ہے کہ: ''جس طرح جان عالم کے مطلب ملے اسی طرح کل عالم کی مراد اور تمنائے دلی اللہ دے۔''

سرور نے ''فسانۂ عجائب'' کی جو ''تاریخِ تالیف'' کہی ہے اس میں یہ مصرع بھی آتا ہے ع یارب یہ فسانہ ہے یا سحر ہے بابل کا۔ سرور نے فی الواقع اس قصے کو جادو کی نظر سے دیکھا اور جادو کے قلم سے رقم کیا ہے۔ یہ قصہ مختلف اثرات کے باوجود، جن کی تفصیل ڈاکٹر گیان چند نے بیان کی ہے، اپنی موجودہ صورت میں یقیناً طبع زاد ہے۔ قصے پر سب سے واضح اثر ملک محمد جائسی کی ''پدماوت'' کا ہے۔ ''پدماوت'' میں ہیرامن توتا ہے جو کہانی کو آگے بڑھاتا ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' میں بھی توتا بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ پدماوت کی ہیروئن پدماوتی ہے۔ سرور کی ہیروئن انجمن آرا ہے جس کی تلاش میں جان عالم ساری مہمات سر کرتا ہے۔ ''پدماوت'' میں پدماوتی ستی ہو جاتی ہے۔ اس کا انجام درد ناک ہے لیکن ''فسانۂ عجائب'' کا انجام امیدوں بھرا رجائی ہے۔ اس قصے پر ''سحر البیان'' کا اثر بھی ہے اور مہجور کی ''گلشنِ نوبہار'' کا بھی۔ ان کے علاوہ ڈاکٹر گیان چند نے ''فسانۂ عجائب'' کے مختلف اجزا کو دوسری اردو داستان اور قصوں میں تلاش کیا ہے[۵۰] لیکن یہ اثرات تو ہر قصے میں تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ مصنف نے ان قصوں کو کس طرح ایک دوسرے سے مربوط کر کے کہانی کو فطری تسلسل دیا ہے اور کس طرح دلچسپی و حسن میں اضافہ کیا ہے۔ ان سارے اثرات کے باوجود سرور نے جس طرح اس قصے کو بیان کیا ہے اور مختلف نقطۂ عروج (Climax) سے پڑھنے یا سننے والے کی دلچسپی کو شروع سے آخر تک برقرار رکھا ہے، یہ سب کچھ سرور کا اپنا ہے۔ سرور کمال کے قصہ نویس ہیں۔

قیاس کیا جا سکتا ہے کہ سرور ان طویل داستانوں کے قاری ضرور رہے ہوں گے جو ان کے زمانے اور ماحول میں عام تھیں۔ ان کے بہترین عناصر انھوں نے یکجا کر کے بڑی صنعت گری سے اختصار اور ربط وضبط کے ساتھ اپنی داستان میں جمع کر دیے ہیں۔ ان کی یہ تصنیف مختلف داستانوں کا ایک ایسا خلاصہ بن گئی ہے کہ نمونہ بن کر زندہ رہے گی۔ داستانیں عام طور پر بے تکان ہوتی تھیں جن میں تکرار اور بلا ضرورت مواد کی فراوانی ہوتی تھی۔ سرور نے ایک نہایت باترتیب قصہ بنایا ہے جو آہستہ آہستہ آگے بڑھتا ہے اور جس میں رنگا رنگی پیدا کرنے کے لیے، داستان گوئی کی عام تکنیک کے مطابق، سرور ضمنی قصے بھی سناتے جاتے ہیں۔ چنانچہ یہ ایک ایسا قصہ بن جاتا ہے جس میں تعمیر

(Construction) کا شعور واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ قصہ بیان کرتے ہوئے سرور کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ اس کی جزئیات کو طلسمات اور عجائبات میں تبدیل کر دے۔ واقعیاتی و حقیقی لکھنؤ سرور کے لیے عجائبات کا مخزن ہے جسے وہ زبان کے نقش و نگار سے ''عجائباتی و طلسماتی'' بنا دیتے ہیں اسی لیے ''فسانہ عجائب'' کے واقعات اور قصے میں افسانوی بیان (Narration) سے زیادہ لفظوں سے تصویر اتارنے کے عمل (Description) کی فراوانی ہے حتیٰ کہ قدرتی مناظر جیسے بیابان، کوہستان، باغات، سمندر، دریا، حوض وغیرہ کو الفاظ کی مدد سے، جزئیات کے ذریعے، اس طرح بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والا اس کا تصور قائم کر سکے مثلاً ملکہ مہر نگار کے باغ کی وہ تصویر دیکھیے جو ''فسانہ عجائب'' میں لفظوں سے بنائی ہے [۵۱] اس بیان سے قاری کا تصور خود تصویر بناتا ہے جو اس کے ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ یہی اندازِ بیان ہجر، وصل، غم، سراپا، شہر، فصیل کے عالی شان دروازے وغیرہ کے بیان میں اس طرح سامنے آتا ہے کہ تصور خود تصویر بن جاتا ہے۔ یہی صورت مکانات، محلات، رسوم و رواج، جلسے جیسے جانِ عالم کی انجمن آرا سے شادی پر جشن، سب اسی طلسماتی انداز میں بیان ہوئے ہیں اور یہ سب لکھنؤ کی معاشرت کے نقشے ہیں۔ بظاہر ''فسانہ عجائب'' میں دور دراز ملکوں کے بادشاہوں کے قصے ہیں لیکن دراصل یہ سب لکھنؤ کے رنگا رنگ بیان ہیں۔ سرور نے جس باغ کی تصویر اتاری ہے یا شادی بیاہ کا جشن بیان کیا ہے وہ سب لکھنؤ کی واقعیاتی زندگی میں ملتی ہیں جنھیں سرور نے خود اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا، اسی لیے ان طلسماتی بیانات میں زندگی کی لہر اور تازگی موجود ہے۔ سرور کا کمال یہ ہے کہ وہ ان سب زندہ و واقعیاتی چیزوں کو لفظوں کے نقش و نگار میں تبدیل کر دیتے ہیں اور زبان کے سحر سے عجائبات بنا کر پیش کرتے ہیں۔ افراد و اشخاص کے بیانات بھی اسی طرح کے ہیں، اسی لیے میں نے کہا تھا کہ فسانہ عجائب لکھنؤ ہے اور لکھنؤ فسانہ عجائب ہے۔ حسین صورتوں کے بیان میں تو وہ یوں عذر پیش کرتے ہیں: ''کہاں میری زبان میں طاقت اور دہان میں طلاقت جو شمہ مذکور شکل و شمائل اس زہرہ جبیں، فخر لعبتانِ لندن و چین کا سناؤں'' اور پھر اشعار پر اشعار جمع کر کے حسن کا ایک طلسم بنا دیتے ہیں اور ساتھ ہی جب لفظوں سے کریہہ منظر صورتوں کی تصویر بناتے ہیں تو وہ بھی اتنی ہی طلسماتی و پر اثر ہوتی ہے مثلاً جادوگرنی کی وہ تصویر دیکھیے جو ''آفت سے چھڑانا، صفوف آرائی افواجِ شاہی، جادوگر اور جادوگرنیوں کی لڑائی، شہپال کا قتل، لشکر کی رہائی'' والے باب میں سرور نے پیش کی ہے [۵۲] یہ بیان بھی ایسا طلسماتی ہے کہ تصور خود تصویر بناتا ہے اور یہ تصویر ہمیشہ کے لیے ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ اب جب بھی جادوگرنی کی بات ہو گی تو یہی تصویر ذہن کے دریچے سے جھانکنے لگے گی۔ یہ اندازِ بیان صرف سراپاؤں تک محدود نہیں ہے بلکہ قصے میں جو افراد یا اشخاص آتے ہیں ان کے احساسات، حرکات و سکنات، بات چیت سب میں عجائبات کا ڈرامائی نقشہ سامنے آتا ہے۔ جان عالم اور ملکہ مہر نگار کی ملاقات کے سارے بیان کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ ملکہ مہر نگار جس نظر سے جان عالم کو دیکھتی ہے سرور اس کو تفصیل سے بیان کرتے ہیں۔ یہاں سرور نے جان عالم کا طلسماتی سراپا بیان کیا ہے [۵۳] یہاں بھی ہر لفظ، ہر سطر میں لکھنؤ بول رہا ہے۔ خواصوں کا غول شہزادے کے پاس آتا ہے۔ اب مکالمے کا طلسم دیکھیے:

''ایک خواصِ خاص بہ اشارۂ ملکہ آگے بڑھی، پوچھا: کیوں جی میاں مسافر! تمھارا کدھر سے آنا ہوا؟ اور کیا مصیبت پڑی ہے جو اکیلے سوائے اللہ کی ذات، ہیہات، کوئی سنگ نہ ساتھ، اس جنگل میں وارد ہو۔ شہزادے نے مسکرا کر کہا: مصیبت، خیلا، تجھ پر پڑی ہو گی۔ معلوم ہوا یہاں آفت زدے آتے ہیں، ٹھوکریں کھاتے ہیں۔ کہو تو تم سب کی کیا کم بختی، ایاموں کی گردش، نصیبوں کی

نحتی ہے جو خاک پھانکتی، مسافروں کو تاکتی جھانکتی، چڑیلوں کی طرح ناکام سرِ شام پھرتی ہو۔
سوکھے میں مسافروں پر پھسل پھسل کے گرتی ہو۔" [۵۴]

ملکہ یہ کلام سن کے پھڑک گئی اور ہوادار آگے بڑھا خود فرمانے لگی:

"واہ واہ صاحب! تم بہت گرما گرم، تند مزاج، حاضر جواب، پابہ رکاب ہو۔ حال پوچھنے سے اتنا درہم برہم ہوئے، کڑا فقرہ زبان پہ آیا۔ اس مردار کے ساتھ، تھوتھو۔ مجھ چھٹ سب کو تحمل پائیاں بنایا۔ جانِ عالم نے کہا: اپنا دستور نہیں کہ ہرکس وناکس سے ہم کلام ہوں۔ دوسرے مردار سے بات کرنا مکروہ ہے؛ مگر خیر دھوکے میں جیسا اس نے سوال کیا ویسا ہم نے جواب دیا۔ اب تمھارے منھ سے مردار نکلا، ہم سمجھ گئے، چپ ہو رہے۔

ملکہ نے ہنس کر کہا: یک نہ شد دو شد۔ صاحب! چونچ سنبھالو، ایسا کلمہ زبان سے نہ نکالو۔ کیا میرے دشمن درگور، مردار خور ہیں۔ آپ بھی کچھ زور ہیں۔ بھلا وہ تو کہہ کے سن چکی، میں آپ سے پوچھتی ہوں: حضور والا کس سمت سے رونق افروز ہوئے۔ دولت سرا چھوڑے کے روز ہوئے؟ اور قدومِ میمنت لزوم سے اس دشتِ پُر خار کو کیوں رشکِ لالہ زار کیا، بادِ گرانِ سفرِ غربت کب سے سر پر لیا۔

جانِ عالم نے کہا: چہ خوش! آپ در پردہ بناتی ہیں، بگڑ کر طنز سے یہ سناتی ہیں۔ ہم حضور کاہے کو، مزدور ہیں۔ آپ اپنے نزدیک بہت دور ہیں۔ جیتے جی چار کے کاندھے چڑھی کھڑی ہو، بے شک حضور ہو۔ عارضی جاہ وحشم پر مغرور ہو۔

جو جو جلیسیں تھیں، بولیں: ملکۂ عالم! آپ کس سے گفتگو و بدو کرتی ہیں۔ یہ مردوا تو لٹھ ہے، سخت منھ پھٹ ہے۔" [۵۵]

اسی طرح یہ مکالمہ جاری رہتا ہے۔ اس مکالمے کو اگر انسانی نفسیات اور خود بولنے والوں کی نفسیات کے لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ لغو و بے معنی سا نظر آئے گا مگر اس بات چیت کا ایک ایک لفظ لکھنؤ کی بات چیت ہے۔ منھ زوری اور چرب زبانی، بات میں سے بات نکالنا جو لکھنوی معاشرے میں عام تھا، وہی یہاں ہے مگر اس بات چیت کو ملکہ مہر نگار اور جان عالم کے درمیان لاکر سرور نے ویسا ہی طلسم کھڑا کیا ہے جیسا کہ اس قصے میں ہر جگہ ملتا ہے۔ یہاں رعایتِ لفظی بھی ہے اور ضلع جگت بھی۔ محاورہ بھی ہے اور لچھے دار ٹکسالی زبان بھی۔ عورتوں کا لہجہ بھی ہے اور بول چال کی زبان میں آنے والے مخصوص الفاظ بھی۔ ہم قافیہ جملے بھی ہیں اور مسجع بھی جن سے الفاظ کے لچھوں پر لچھے بنتے چلے جاتے ہیں جو اس دور کے لکھنؤ کے لیے دل کو موہ لینے والی خوبی تھی۔ یہی وہ کیف ہے جس سے آنکھیں بند ہو جاتی ہیں، افیون کا سا نشہ طاری ہو جاتا ہے اور قاری کے اندر ایک مخصوص قسم کا خیالی عالم پیدا ہو جاتا ہے، جو خواب کی طرح سامنے پھرتا ہے۔ یہاں ہر چیز خواب کی طرح بے ترتیب ہے لیکن ساتھ ہی دلکش ضرور ہے۔ افیم کے سے نشے میں مست شرفا کا یہ معاشرہ ہر ہر فقرہ پر پھڑک اٹھتا تھا اور ہر بیان ان کے نشے کو اور گہرا کر دیتا تھا۔ انھیں اس سے سروکار نہ تھا کہ قصے میں کوئی حقیقت ہے یا نہیں۔ بیان کا تخیلی طلسم ان کو محو کر دیتا تھا۔ آج کے پڑھنے والے اس فضا سے مانوس نہیں ہیں مگر آج بھی اس فسانے میں ایسا اثر ضرور ہے کہ قوتِ یقین التوا میں جا پڑتی ہے اور طلسم دلکش معلوم ہونے لگتا ہے۔

ایسی چیز کے لیے یہ سوال کرنا کہ یہاں زندگی کی ترجمانی اور نظریۂ حیات ملتا ہے، یقیناً عبث ہے لیکن لکھنؤ

کی اس زندگی، معاشرت اور تہذیب کا خیال کیا جائے، جو شاہانِ اودھ کے زمانے میں موجود تھی تو خواب کی سی یہ دنیا زندگی سے بہت قریب نظر آنے لگتی ہے۔ لکھنؤ کی زندگی و معاشرت میں بے کاری و آرام طلبی نے نقش و نگار اور آرائش ہی کو سب کچھ بنا دیا تھا۔ انگریز حکمراں تھا اور شاہِ وقت کے پاس سوائے عیش و عشرت اور آرام طلبی کے کچھ اور کرنے کے لیے رہ بھی نہیں گیا تھا۔ جو کچھ انھوں نے کیا ان حالات میں وہی کچھ کرنے کی انھیں آزادی تھی۔ ''فسانہ عجائب'' میں سرور نے اسی روحِ معاشرت و تہذیب کو سمیٹا ہے۔ فسانہ عجائب کی غیر معمولی مقبولیت کا راز بھی یہی تھا۔ اس میں لکھنؤ کی روح اور شرفا کی معاشرت و تہذیب ایک ایک لفظ اور ایک ایک سطر میں چہکتی اور بولتی ہے۔ قصے دور دراز ملکوں کے بادشاہوں کے ہیں جہاں طلسماتی فضا کے لیے خیالی دنیا میں تخلیق کی گئی ہیں۔ اگر سرور لکھنؤ اور اودھ کا نام لے کر اسے بیان کرتے تو یہ طلسم قائم نہیں ہو سکتا تھا۔ وہ چیزیں جو نظروں کے سامنے ہوتی ہیں طلسم میں تبدیل نہیں ہو سکتیں۔ اگر تخیل سے اس پر طلسم کا رنگ چڑھانے کی کوشش کی جائے گی تو قاری کا ذہن اسے قبول نہیں کرے گا۔ کلیم الدین احمد نے لکھا تھا کہ ''داستان کی دنیا، داستان کی فضا میں دوری کا وجود ضروری ہے'' [۵۶] لیکن اس دوری کے ساتھ اس فسانے کے سب کرداروں اور اشخاص میں لکھنؤ کی روح بول رہی ہے۔ یہ سرزمین ختن کا بادشاہ فیروز بخت ہو یا یمن کا سوداگر۔ وہ جانِ عالم ہو یا ملکہ مہر نگار، شہزادی انجمن آرا ہو یا جادوگرنی ہو۔ چڑی مار ہو، بھٹیارن ہو، یا خواصیں باندیاں، سب میں لکھنؤ کی روح، لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت چہک رہی ہے۔ اسی لیے اہلِ لکھنؤ اس فسانے پر لہلوٹ ہو گئے تھے۔ اس کے اثرات آج تک لکھنؤ کے شعور و لاشعور میں موجود و زندہ ہیں۔

جانِ عالم کا نام بھی ایک عجیب اثر رکھتا ہے۔ واجد علی شاہ کا بھی یہی خطاب تھا جو رعایا نے ان کو دیا تھا۔ انجمن آرا آج بھی ایسا نام ہے جو لکھنؤ کی روایتی حسینہ پر اب بھی پھبتا ہے اور ملکہ مہر نگار کا تصور تو ایسا جان دار ہے کہ آج بھی پڑھنے والے کے ذہن پر اپنا نقش چھوڑ جاتا ہے۔ وہ ایک نہایت معاملہ فہم، ذہین اور باعمل عورت ہے۔ جانِ عالم سے ملاقات پر اس کا یہ سمجھ لینا کہ ''یہ کسی کا عاشق زار ہے، نشہ محبت میں سرشار ہے'' اور پھر اپنے عشق کو دبا کر جانِ عالم کی انجمن آرا تک پہنچنے میں مدد کرنا اس کی فراخ دلی اور بلا کی ذہین ہونے کا ثبوت ہے۔ جب جانِ عالم انجمن آرا کے ساتھ واپس لوٹتا ہے تو وہ انجمن آرا کو سمجھ کر اسے قبول کر لیتی ہے اور سوتوں کی سی بے ربطی کا شکار نہیں ہوتی۔ جب وزیر زادہ شہزادے کو بندر کے جسم میں اور خود کو جانِ عالم کے جسم میں اتار کر مہر نگار کے پاس آتا ہے تو وہ اس کی حرکات و سکنات سے اسے پہچان لیتی ہے اور اپنی ذہانت اور قوتِ عمل سے شہزادے جانِ عالم کو پھر سے اس کے اپنے جسم میں لانے کے لیے تدبیر کرتی ہے۔ اس کے بعد سے وہ شہزادے کو اپنے قابو میں رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ جب شہزادہ جہاز پر سیر کرنے کا ارادہ کرتا ہے تو وہ اسے سمجھاتی ہے کہ کیا ''ہنوز گردابِ غم، تلاطم اندوہ والم سے ساحلِ فرحت و طرب کی ہم کناری میسر نہیں ہوئی۔ آپ کو اور لہر آئی۔ نیا ڈھکوسلا سوجھا'' پھر جب وہ اصرار کرتا ہے تو کہتی ہے: ''یہ سب سچ ہے جو آپ نے فرمایا، خفقان کیسا، تمھارے دشمنوں کو نرا مالیخولیا ہے'' اور شہزادہ جانِ عالم بدمزہ ہو کر جب تنہا جانے کے لیے کہتا ہے تو وہ ساتھ ہو لیتی ہے۔ وفادار محبت کرنے والی ایسی کہ جب جہاز تباہ ہونے کے بعد وہ ایک بادشاہ کے ہاتھ لگتی ہے تو اپنے وارث کے انتظار کے لیے اس سے ایک سال کی مہلت لیتی ہے اور اپنی قوتِ عمل سے، طرح طرح کے جتن کر کے نہ صرف خود شہزادے کو بلا سے نکال لیتی ہے بلکہ انجمن آرا کو بھی بچا لیتی ہے۔ شہزادے سے اس کی محبت مسلم ہے مگر وہ شہزادے کی عقل کا پورا اندازہ رکھتی ہے۔ وہ توتے سے کہتی ہے: ''اے شیریں مقال، مبارک قدم، خجستہ فال

شہزادہ سادہ دشمنِ عقل نہ دیکھا نہ سنا۔ معلوم ہم کو دل کے سلوکوں سے یہ ہوا/ نادان ہے وہ دوست جو دشمن ہے جان کا۔ اس نے جتنی محنت ومشقت اٹھائی اپنی بدعقلی کی سزا پائی۔ بھلا عالم تنہائی میں جو کچھ کیا سو کیا۔ دو تین بار اپنے ساتھ ہم دونوں کو خراب، آفت کا مبتلا کر چکا ہے۔ آگے دیکھیے کیا ہوتا ہے'' ماہ طلعت سے ملاقات پر سرورِ ملکہ کے بارے میں کہتے ہیں: ''ملکہ بڑی مقرر، خوش بیان تھی۔ انجمن آرا اتنی طرّارہ کہاں تھی۔ سلسلۂ کلام بہ دل تمام کھولا کہ ہماری جانب اور گمان نہ لانا ہم بہرحال شریک بشاشت، رفیقِ ملال ہیں''۔

سارے قصے میں ملکہ مہر نگار بلا کی ذہین نظر آتی ہے۔ خود قصے کا مصنف اس کا اعتراف کرتا ہے کہ ''ملکہ کو قیافہ شناسی کا بڑا ملکہ تھا''۔ لیکن ساتھ ہی وہ ان سب توہمات پر بھی یقین رکھتی ہے جو اس کلچر کی پروردہ عورت کے مزاج کا حصہ تھے۔ ایک موقع پر پریشان ہو کر کہتی ہے: ''خدا خیر کرے! آج بہت شگونِ بد ہوئے ہیں۔ صبح سے دہنی آنکھ پھڑکتی ہے۔ راہ میں ہرنی اکیلی رستہ کاٹ میرا منھ تکتی تھی، اپنے سایے سے بھڑکتی تھی، خیمے میں اترتے وقت کسی نے چھینکا تھا، خوابِ موحش نماز کے وقت دیکھا تھا۔ تم بھی فضل الٰہی سے عقل وشعور رکھتی ہو۔ آج کی حرکتیں شہزادے کی غور کرو......'' عرض کہ ملکہ مہر نگار، دوسری عورتوں سے مختلف ایک فرضی چیز ضرور معلوم ہوتی ہے مگر اپنی حد تک پوری عورت ہے اور اس تصنیف کی سب سے زندہ چیز ہے۔ خود قصہ بھی اس کے عمل سے آگے بڑھتا اور اپنی منزل کو پہنچتا ہے۔

انجمن آرا مثالی حسن کی مالک ہے مگر وہ ایک روایتی عورت کی طرح ہے۔ سارے قصے میں اس کی اپنی آواز سنائی نہیں دیتی۔ ملکہ مہر نگار اگر قصے کا ''دماغ'' ہے تو انجمن آرا صرف حسین ''جسم'' ہے۔ جدید اصطلاح میں وزیر زادہ فسانۂ عجائب کا ویلین ہے اور خود جان عالم روایتی شہزادہ ہے جو توتے کی زبانی انجمن آرا کے حسن کا حال سن کر نہ صرف اس پر عاشق ہو جاتا ہے بلکہ جوشِ عشق میں اس کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ وہ قصہ حاتم طائی (آرایشِ محفل) کے منیر شامی کی طرح ایک مجہول و بے عمل کردار نہیں ہے بلکہ خود اپنے دست وبازو پر بھروسا کر کے سب کچھ اپنے عمل سے حاصل کر لیتا ہے۔ وہ ایک بہادر، حوصلہ مند، جذباتی اور باعمل نوجوان ہے۔ جذبہ اس کا راہ نما ہے۔ ایک دن مہر نگار اور انجمن آرا اسے سمجھاتی ہیں کہ ''ہر دم ایک شخصِ غیر اور جوان کو شریک صحبت خلا ملا رکھنا'' مناسب نہیں ہے مگر وہ بحث کرتا ہے اور ان کی بات نہیں مانتا۔ مہر نگار کہتی ہے ''آپ اگر عقل کے دشمن نہ ہوتے تو کیوں حوض میں کو دکر ساحرہ کی قید میں پھنستے، نام ڈبوتے''۔ جان عالم ایک دن وزیر زادے کو تبدیلیٔ روح کا عمل بتا دیتا ہے اور پھر طرح طرح کے مصائب اٹھاتا ہے۔ جب وہ ملکہ مہر نگار کی کوششوں سے دوبارہ اپنی جون میں واپس آتا ہے تو مہر نگار فخر سے انجمن آرا سے کہتی ہے: ''یہ آپ کا احمق الذی شہزادہ ہے۔ وہ بکری کا بچہ، بے دین حرام زادہ وزیر زادہ ہے''۔

جان عالم نڈر، بہادر اور شجیع نوجوان ہے۔ صاحب کردار ہے۔ قصے میں ایک موقع پر جب وہ دوبارہ جادوگرنی کے چنگل میں پھنس جاتا ہے اور وہ جان عالم سے پوچھتی ہے ''کہو اب کیا قصد ہے؟'' شہزادہ جواب دیتا ہے ''وہی جو تھا''۔ جادوگرنی نے کہا: ''اب وہ نقش سلیمانی اور لوح پیرمرد کی نشانی کہاں ہے جس کے بھروسے پر کودتے تھے۔ اگر زندگی مع لشکر درکار ہو اور دوش پر سر نہ بار ہو تو ملکہ اور انجمن سے انکار کرو''۔ شہزادہ اعتماد کے ساتھ کہتا ہے ''ہمارے لوحِ دل پر نقش ارادت باری، جو حافظ حقیقی ہے، کلکِ قدرت سے منقش ہے۔ عادت سے مجبور ہوں۔ بے وفائی کے کوچے سے دور ہوں۔ جو کہا سو کہا۔ کیا جو کیا۔ اگر قضا آئی ہے، مرنے سے کیا چارہ ہے''۔ میدان جنگ میں وہ

ایک سورما نظر آتا ہے۔ جادوگروں کے شہنشاہ شہپال سے جان عالم کی جنگ ہوتی ہے تو وہ ایسی مثالی بہادری دکھاتا ہے کہ کشتوں کے پشتے لگا دیتا ہے اور فتح یاب ہوتا ہے۔ ایک اور موقع پر جب ''دیو سفید'' نے قوی الجثہ اور قوی ''دیو سیاہ'' کو ٹھکانے لگایا تو جان عالم دیو سفید کے زور و طاقت کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے: ''اگر ناگوارِ طبع نہ ہو، میں بھی زور کروں۔ وہ بولا: بسم اللہ۔ شہزادے نے ایک ہاتھ شانے پر دھر، دوسرے سے گردن اس سرکش کی مضبوط پکڑ، دھڑ سے کھینچ کر زمین پر دھڑ سے پھینک دی۔ دیو سفید یہ طاقت دیکھ کر سفید ہو گیا''۔

جان عالم سے جو غلطیاں سرزد ہوتی ہیں جن کی بنا پر مہر نگار اسے عقل کا دشمن اور احمق الذی کہتی ہے دراصل اس کے نڈر پن، بہادری اور بادشاہوں والی حوصلہ مندی کا نتیجہ ہیں۔ اس کے اس عمل سے قصہ میں تہ داری اور دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ وہ ایک باعمل، دھن کا پورا اور جری انسان ہے۔ اگر وہ منیر شامی (آرائش محفل) کی طرح بزدل و بے عمل ہوتا تو انجمن آرا کی تلاش میں خود نکلنے کے بجائے ساری عمر آہ وزاری میں گزارتا اور کسی حاتم طائی کا انتظار کرتا کہ وہ ساری مصیبتیں خود جھیل کر، حسن بانو کی طرح، انجمن آرا کو اس کی گود میں لا بٹھائے۔ پسپا اور زوال پذیر معاشروں کے فرد کا وہی رویہ ہوتا ہے جو منیر شامی کا تھا اور آگے بڑھنے والے زندہ معاشرے کا وہ رویہ ہوتا ہے جو جان عالم کا تھا۔ جان عالم ایک زندہ، یاد رہ جانے والا کردار ہے۔

ان بڑے کرداروں کی طرح سرور کے بنائے ہوئے نقش و نگار اور افراد مبالغے میں ڈوبے ہوئے ہیں مگر سرور نے ان میں جو رنگ بھرے ہیں وہ حقیقی زندگی کے گہرے مشاہدے کا پتا دیتے ہیں۔ پنڈت، منجم، جادوگر، جادوگرنی، چڑی مار، بھٹیارن، سوداگر، جوگی وغیرہ کے حلیے اور بات چیت، جو رقم کی گئی ہے، ان سب میں حقیقت اور گہری واقعیت کے رنگ نمایاں ہیں۔ یہ سب مبالغے کے باوجود، حقیقت سے دور نہیں ہیں۔ یہ سرور کا کمال ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ لکھنوی معاشرے کے مبصر حیات ضرور ہیں مگر ان کا ادراک، خواب، مبالغہ اور طلسمات میں، اس قدر رچا ہوا ہے کہ ان کی بنائی ہوئی چیزیں حقیقی ہونے کے باوجود طلسماتی رہتی ہیں، جن میں واقعیاتی جزئیات، دھنک اور لکیروں کی طرح چمکتے ہیں۔ ان کا مطمحِ نظر حقیقت کی ترجمانی نہیں ہے بلکہ حقیقت کو حقیقت سے دور کرنا ہے تاکہ وہ طلسم کے رنگ میں رنگ جائے۔ سرور کی قوتِ تخیل ہر زندہ، و حقیقی چیز کو مبالغے کے ساتھ دیکھتی ہے اور پھر اسے خیالی چیز بنا دیتی ہے۔ یہی ان کی دست کاری ہے، یہی ان کی صنعت ہے، یہی ان کا فن ہے اور یہی دم توڑتی مغلیہ تہذیب کی لکھنوی روح ہے جس کی ترجمانی ''فسانہ عجائب'' میں ہوتی ہے۔ یہاں جس طرزِ فکر، جس طرزِ احساس، جن معاشرتی رویوں اور عقیدہ و یقین، توہمات اور نیک و بد شگون کی جھلکیاں نظر آتی ہیں، یہی ان کے دور کا پورا لکھنؤ ہے، جو مر رہا ہے مگر موجود ہے۔ میر امن ''باغ و بہار'' میں دلی کی تہذیبی روح کی اس طرح ترجمانی نہیں کرتے جس طرح سرور نے ''فسانہ عجائب'' میں کی ہے۔ اسی لیے میں نے کہا تھا کہ ''فسانہ عجائب'' لکھنؤ ہے اور لکھنؤ فسانہ عجائب ہے۔ سرور نے خود ایک جگہ لکھا ہے کہ ''بظاہر یہ فسانہ ہے، نادرِ زمانہ ہے۔ مضمونِ چکیدۂ دل تحریرِ خامہ ہے۔ اگر دیدۂ غور و نظر تامل سے ملاحظہ کرو تو حقیقت میں کارنامہ ہے''۔

لکھنؤ کی طرح ''فسانہ عجائب'' کی تاریخی اہمیت بہت ہے لیکن ساتھ ہی اس میں ان لوگوں کے لیے بھی تسکین کا سامان موجود ہے جو فکشن لکھتے ہوئے اچھوتی فن کاری کی تلاش کرتے ہیں ہمارے دور میں ''اشاراتی اور تاثراتی'' (Symbolistic and Impressionistic) فن فکشن میں عام ہو رہا ہے۔ ایسے فکشن نگاروں کے

لیے ''فسانۂ عجائب'' خاص طور پر دلچسپ ہوسکتا ہے۔ اس میں جو افراد آئے ہیں جیسے جان عالم، انجمن آرا اور ملکہ مہر نگار، وہ سب لکھنؤ کی زندگی کے اہم اشارے ہیں۔ لکھنؤ کی زندگی یا مغلیہ تہذیب کا شارح جب فکشن لکھتا ہے تو لاشعوری طور پر وہ روایتی ہیروئن کا نام تک ''انجمن آرا'' رکھ جاتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی مرحوم نے اپنے ناول ''شام اودھ'' میں غیر شعوری طور پر اپنی ہیروئن کا یہی نام رکھا ہے۔ ان کا ایک کردار نوبہار سرور کی ملکہ مہر نگار کا جدید روپ ہے اور حیدر نواب کسی حد تک جان عالم کا نیا روپ ہے۔ یہی وہ نام تھا جو اہلِ لکھنؤ نے اپنے چہیتے بادشاہ واجد علی شاہ کو دیا تھا۔ جیسے احسن فاروقی کے لاشعور میں یہ سب کردار موجود تھے اسی طرح اس تہذیب و معاشرت سے تعلق یا دلچسپی رکھنے والے ہر شخص کے لاشعور میں یہ نام ضرور ہوتے ہیں۔ پھر یہ دو ہیروئنوں والا قصہ (فسانۂ عجائب) جس میں ایک غیر معمولی حسین اور روایتی کردار (انجمن آرا) اور دوسرا نہایت ذہین و باعمل کردار (ملکہ مہر نگار) ایک ایسا ''محرابی نمونہ'' (Archetypal Pattern) ہے جو بڑے جدید فکشن میں عام طور پر دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرح روحوں کے قالب بدلنے والا قصہ مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' [۵۷] سے لے کر جرمن ناول نگار تھامس مان (Thomas Mann) تک کے ہاں ملتا ہے اور نئے معنی کے ساتھ فطرت اور جسم کے تعلق کا تجزیہ بن جاتا ہے۔ سرور نے دکھایا ہے کہ وزیر زادہ، شہزادے جان عالم کے جسم میں آ کر اپنا کردار، اپنی فطرت نہیں بدل سکتا اور اسی لیے ملکہ مہر نگار سمجھ جاتی ہے کہ یہ جان عالم نہیں ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کا اس طرح، جسم و روح کے تعلق سے ایک نفسیاتی اور اشاراتی (Symbolistic) مطالعہ ہوسکتا ہے۔ اسی طرح وہ تاثراتی بیان جو اس قصے میں قدم قدم پر ملتے ہیں تاثراتی تکنیک کے دائرے میں لائے جاسکتے ہیں۔ یہاں ہمیں جو تاثرات کا ذہن ملتا ہے وہ ایک عینی (Ideal) صورت اختیار کر لیتا ہے اور ''حقیقت'' کو ایک تخئیلی دنیا میں لے جاتا ہے۔ زبان کی بناوٹ و تعمیر جیمس جوئس کے ناولوں میں تجرباتی زبان کے قریب آ جاتی ہے۔ ''ساختیات'' (Structuralism) اور ''ردِ تعمیر'' (Deconstruction) کے صاحبان بھی ''فسانۂ عجائب'' کے جملوں کی ساخت اور عبارت کی بناوٹ و تعمیر میں فکر کے موتی رول سکتے ہیں اور خالق و مخلوق کی قرآنی بحث کی طرح مصنف، تصنیف اور قاری کے نئے رشتے تلاش کر سکتے ہیں۔ اب مطالعۂ ادب کو نئے ابعاد (Dimension) دینے کی ضرورت ہے۔ اپنے کلاسیکی ادب کو نئے نئے جدید طریقوں سے دیکھنے اور دکھانے کی ضرورت ہے۔ ہمارے نقادوں نے اپنی موٹی موٹی کتابوں میں، ان نظریاتی مباحث کو بیان کرنے پر اکتفا کیا ہے جو پہلے سے امریکہ، برطانیہ و یورپ کے مصنفوں کی کتابوں میں موجود ہیں لیکن ان نظریات کا اپنے کلاسیکی اور جدید ادب پر اطلاق کر کے نہیں دیکھا اور دکھایا ہے۔ اب تک ہمارے ہاں زیادہ تر درآمد کردہ (Imported) مال پر اپنی زبان کی مہر لگانے کا کام ہوا ہے۔ عملی طور پر ہمارے نقادوں نے ''ساختیات'' اور ''ردِ تعمیر'' کا مطالعہ کرنے سے پہلو بچایا ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' میں اس نوع کے مطالعے کی گنجائش بلکہ بہت گنجائش ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' اپنے دور کی ترجمانی تو کر رہا ہے مگر ان مطالعات سے وہ ہر دور اور ہر رجحان کے لیے معنی خیز ہو جاتا ہے۔ اس کی بناوٹ میں ایک دوامی زندگی موجود ہے اور اردو فکشن میں بھی اس کا دوام مسلّم ہے۔

''فسانۂ عجائب'' کا مطالعہ یہاں ختم ہو جاتا ہے لیکن دو پہلو اس کے اب بھی ایسے باقی ہیں جن پر الگ سے بات کرنے کی ضرورت ہے۔ ایک ''تہذیب و معاشرت'' کا پہلو اور دوسرا اس کا ''اسلوب بیان''۔

تہذیب و معاشرت کے نقطۂ نظر سے ''فسانۂ عجائب'' کا مطالعہ کیا جائے تو اس میں آصف الدولہ سے لے

کر دا بد علی شاہ تک کا لکھنؤ ایک نظر میں سامنے آ جاتا ہے۔ زندگی کے رسمی پہلو ہوں یا تصورات کے رنگ ڈھنگ، یہ سب تصویر بن کر سامنے آ کھڑے ہوتے ہیں۔ بادشاہ تخت پر بیٹھتا ہے تو کیا رسمیں ادا کی جاتی تھیں۔ بادشاہ کے معمولات کیا تھے۔ رخصت کے وقت امام ضامن کیسے اور کیوں باندھا جاتا تھا۔ خوش شگون اور بدشگون کیا اور کس قسم کے تھے۔ منت کیسے مانی جاتی تھی۔ رقص و موسیقی کا زندگی میں کیا درجہ تھا۔ خواص کے کیا مشغلے تھے۔ شاعری اور مشاعرے کا کیا رنگ تھا اور اس کی کیا اہمیت تھی۔ اس معاشرے میں "چھوٹی امت" (عوام) کی کیا حیثیت تھی۔ شعر و شاعری کے ساتھ شرفا کیسے گفتگو کرتے تھے۔ مختلف بازیوں جیسے بیڑبازی، مرغ بازی، پتنگ بازی وغیرہ کی کیا صورت تھی۔ لوگ کیسے سوچتے تھے۔ ان کے عقائد اور اندازِ فکر کیا تھا۔ سرور ان ساری باتوں کو قصے کا جزو اور حقیقت کو طلسم بنا کر پیش کرتے ہیں۔ یہی سرور کا کمالِ فن ہے مثلاً پتنگ کے بیان میں یہ چند جملے دیکھیے:

> "پتنگ ایسا بنا، ایسا لڑا کہ نزدیک و دور مشہور ہے۔ ستر بہتر تار ڈور، اس کا پتنگ خیراتی یا چھنگے کے ہاتھ کا، لڑائی کی گھات کا، رستم کی عافیت تنگ کرنے والا، منحنی ہاتھ پاؤں پر مولوی عمدو نے ایسا لڑایا، عمداً اتنا بڑھایا کہ کروبیوں سے اس پیچ میں عبادت چھوٹی، دوڑ دوڑ کر ڈور لوٹی۔ آنکھ بچا کر پینا توڑا، فرشتے خاں کا پتنگ نہ چھوڑا۔ مرزا نظر علی نے ہاتھ اور نظر میں یہ زور بہم پہنچایا کہ سات تار کا پتنگ، مذھیا پھینک کر بڑھایا۔ چھ سات سیر ڈور پر گھٹ بڑھ دیکھی۔ کنا کسی کے ہاتھ نہ آیا۔ مردان بیگ مانجھا دینے والا دیکھا نہ سنا"۔

نئی نئی ایجادات و اختراعات کا دائرہ بھی روزمرہ کے مشغلے ہیں مثلاً جوتا سازی میں نئی نئی چیزیں بنائی جا رہی ہیں:

> "غرض کہ جو چیزیں یہاں نئی بنیں اور ایجادِ طبیعت سے کاریگروں نے نکالی، سلف سے آج تک نہ ہوئی تھی۔ زردوزی ایسی بنی، یہ باریکی چھنی کہ باہر بندواورگی کی پٹی جو پائیں، بجائے جیغہ و سرپیچ اپنے سر پر لگائیں۔ انتہائے حیرت کی بات ہے، ستر اسی روپے کی سادی کلابتوں کی اورگی۔ اور جوتا ھتیلا خرد نوک کا، ببر علی نے اس نوک جھوک کا بنایا کہ جہاں کو پسند آیا۔ "آرام پائی" جس کے ہاتھ آئی، دل نے چین پایا۔ پانچ اشرفی دھنیا کہاری نے دے کر جوتا بنوایا۔ چالیس سال جہاں کی دیکھ بھال کی، ایسا شہر، یہ لوگ نظر سے نہ گزرے"

اس طرح قدم قدم پر اس معاشرت و تہذیب کی منھ بولتی متحرک و زندہ طلسماتی تصویریں نظروں کے سامنے آتی جاتی ہیں اور یہ سب دلچسپ و حیرت زا قصے کا حصہ بن کر آتی ہیں اور قصے کے ساتھ چلتی ہیں جن سے جاذبِ نظر طلسماتی رنگ نکھر اٹھتا ہے۔ ایسی جان دار، زندگی سے بھرپور تصویریں ہمیں اس دور کی کسی اور تصنیف میں نظر نہیں آتیں۔ اختصار اس تصنیف کا حسن ہے جس میں دریا کو کوزے میں بند کر دیا ہے۔

انجمن آرا سے جانِ عالم کی شادی ہوتی ہے تو یہ شادی بھی قصے کا جزو بن کر سامنے آتی ہے اور اسی میں وہ ساری رسوم ادا کی جاتی ہیں جو شرفا کے اس معاشرے میں ادا کی جاتی تھیں۔ مانجھے کا دلچسپ بیان آتا ہے۔ مانجھے کی دعوت میں جو کھانے کھلائے جاتے تھے وہ بیان میں آتے ہیں۔ ہندوؤں کے لیے الگ کھانا اور مسلمانوں کے لیے الگ کھانا۔ مانجھے میں جو سامان ساتھ گیا، لڑکے والوں کی طرف سے جو مہندی ان سب کا احوال۔ برات کی رات کا احوال، نوشہ کی سواری، برات دلہن کے دروازے پر پہنچتی ہے۔ گھر پہنچنے پر ریت رسم، تصورِ وصل سے دولھا کی کیفیت،

چھپر کھٹ اور خوشبوئیں، آرائش وسجاوٹ کا بیان۔ پھر وصل کا خوب صورت حقیقی واشاراتی بیان آتا ہے۔شادی کے بعد چوتھی چالوں کی رسمیں اور پھر ایک عرصے بعد جان عالم اپنے وطن لوٹنے کے لیے انجمن آرا اور بادشاہ سے کہتا ہے۔اسی کے ساتھ رخصتی کا حقیقی خوبصورت بیان آتا ہے۔اس معاشرت وتہذیب کو بیان کرتے وقت سارے اصطلاحی الفاظ موقع ومحل کے مطابق قصے کا جزو بن کر اس طرح استعمال میں آتے ہیں کہ اس تہذیب کی حقیقی روح منھ سے بول اٹھتی ہے۔اور جب لکھنؤ کی اس معاشرت وتہذیب کو بیان کرتے کرتے سرور کو خیال آتا ہے کہ یہ تو وہ کسی دور دراز کے ایک ملک کے بادشاہ کی شادی اور رسوم کا بیان لکھ رہا ہے تو طلسماتی بیان میں حقیقت کا رنگ پیدا کرنے کے لیے سرور کہہ اٹھتے ہیں: ''غرض کہ دو منزل، چار منزل بلکہ دس بیس دن کی راہ سے تماشا بین، بےفکرے، لکھنؤ والوں سے، سیر دیکھنے کو آئے۔ بادشاہ کسی ملک کا ہو لکھنؤ سرور پر سوار رہتا ہے اور اس تہذیبی غلبے کی وجہ سے ''فسانۂ عجائب'' پڑھتے ہوئے ہم ساری دنیا کو بھول جاتے ہیں اور صرف لکھنؤ ہی ہمیں یاد رہتا ہے۔عبدالحلیم شرر کی کتاب ''مشرقی تمدن کا آخری نمونہ'' اور پنڈت رتن ناتھ سرشار کا ''فسانۂ آزاد'' بھی ''فسانۂ عجائب'' کی کوکھ سے جنم لیتے ہیں۔ ''فسانۂ عجائب'' اپنے اسلوبِ بیان ہی کی وجہ سے، منفرد کتاب نہیں ہے بلکہ لکھنؤ کے تعلق سے بھی اسے ''کتاب التہذیب'' کہنا چاہیے۔

اسلوبِ بیان کے تعلق سے ہم پچھلے صفحات میں چند پہلو نمایاں کر چکے ہیں۔اب یہاں یہ اور کہنا ہے کہ ''فسانۂ عجائب'' کا نام عموماً مقفیٰ ومسجع رنگین عبارت کے تعلق سے لیا جاتا ہے اور خصوصاً اس کا ''دیباچہ'' جس میں لکھنؤ کا بیان آیا ہے اور جو تہذیبی اہمیت کی وجہ سے سرور کا شاہکار ہے، مثال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ظاہر ہے کہ ہمارے دور میں جو فورٹ ولیم کالج کی سادہ نثر سے اپنا رشتہ جوڑ کر سرسید کی تحریک نثر سے مل گیا ہے، سرور کے اس طرز کو شاہانِ اودھ کے دور کے عجائبات کی سی حیثیت دی جاتی ہے لیکن اگر سارے ''فسانۂ عجائب'' کو پڑھا جائے تو یہ اسلوب بیان دو رنگوں میں سامنے آتا ہے۔ایک وہ جو ''دیباچے'' اور ہر باب کے ابتدائی چند جملوں یا گاہ گاہ منظر کے بیان میں اپنا جلوہ دکھاتا ہے، جس پر نہ صرف عربی وفارسی الفاظ کی گہری روایتی چھاپ ہے بلکہ اس کی مسجع ومقفیٰ عبارت اپنی پوری رنگینی کے ساتھ جلوہ دکھاتی ہے لیکن یہ اسلوبِ بیان صرف دیباچے اور انھیں حصوں تک محدود ہے۔ دوسرا اسلوبِ بیان، جیسے ہی قصہ ذرا آگے بڑھتا ہے، سامنے آنے لگتا ہے۔اس اسلوب میں رنگینی موجود ہے لیکن یہ رنگینی سادگی سے ملی ہوئی ہے اور اس زبان سے قریب تر ہے، جو شرفائے لکھنؤ بولتے تھے۔ شعر وشاعری اس معاشرے کا تہذیبی مزاج تھا اور اسی لیے شاعری اس دور میں زندگی کی سب سے اہم سرگرمی سمجھی جاتی تھی۔سرور خود اسی تہذیب کے آدمی تھے۔انھوں نے نثر میں شاعری پیدا کر کے اسے ایک ایسا انوکھا رنگ دیا ہے کہ یہ تہذیب ''فسانۂ عجائب'' کے اسلوبِ بیان اور طرز فکر میں سمٹ آتی ہے۔

نثر کی رنگینی کے معنی یہ ہیں کہ نثر میں زیادہ سے زیادہ وہ خصوصیات پیدا کی جائیں جو شاعری کا جزو اعظم ہیں یعنی شاعرانہ خیال کے ساتھ وزن وآہنگ، لفظوں کی ترتیب، قافیہ اور صنائع بدائع کو نثر میں اس طرح لایا جائے کہ نثر پڑھتے ہوئے شعر کا سا لطف آئے۔اس دور کا فرد شعر کے علاوہ شاعری کو نثر میں بھی دیکھنا پسند کرتا تھا۔سرور نے یہی کام اس فرق کے ساتھ کیا کہ ان کی نثر رنگین ہوتے ہوئے نثر ''ظہوری'' یا ''انشائے ابوالفضل'' کی طرح رنگین نہیں ہے۔سرور کی نثر کی بنیاد میں فقرہ سادہ ہے جو قصے کے بیان میں واضح طور پر نظر آتا ہے۔ قصے کی نثر کا اسلوبِ بیان سادگی میں رنگینی کا ترجمان ہے۔ اختصار جس کی خوبی اور سرور کا تہذیبی ذہن جس کا حسن ہے۔سرور نے بار بار نثر میں

جوڑ توڑ بدل کیا ہے، ان کی کوشش یہی رہی کہ رنگینی کو سادگی سے قریب لایا جائے اور جو "لفظ دقت طلب، غیر مستعمل، عربی و فارسی کا مشکل ہو اسے دور کیا جائے"۔ اس عمل میں انھوں نے "دوست کی خوشی نے کام رکھا"۔ آپ کو یاد ہوگا ان کے دوست "آشنائے بامزہ" نے یہی فرمائش کی تھی کہ "قصے کی زبان لغت سے صاف ہو........جو روزمرہ گفتگو ہماری تمھاری ہے، یہی ہو"۔ سرور نے قصے میں یہی اسلوب بیان اختیار کیا ہے اور دوست کی خوشی سے کام رکھا ہے۔ یہی اسلوب سارے قصے کی بنیادوں میں موجود ہے مثلاً:

> "یہ کہہ کے بادشاہ دیوانِ عام میں رونق افروز ہوا۔ انجمن آرا کو ماں نے طلب کیا اور دو چار مغلانیاں، آتو سن رسیدہ، محل داریں، جہاں دیدہ، قدیم جو تھیں، انھیں بلایا۔ شہزادی کی جلیسیں بھی، یہ خبر سن کر، بے بلائے آئیں۔ اس نے پہلے بیٹی کو گلے سے لگایا، پیار کیا۔ پھر کہا: سنو پیاری! دنیا کے کارخانے میں یہ رسم ہے کہ بادشاہ کے گھر سے فقیر تک، بیٹی کسی کی، ماں باپ پاس ہمیشہ نہیں رہتی اور غیرت دار کے گھر میں لڑکی جوان، ہر وقت رنج کا نشان، خفت کا سامان ہے۔ اور خدا رسول کا بھی حکم یہی ہے کہ جوان کو بٹھا نہ رکھو، شادی کر دو۔ ورائے ان باتوں کے، ایک شخص نے تمھارے واسطے گھر بار چھوڑا، سلطنت سے ہاتھ اٹھا، کسی آفت سے منھ نہ موڑا، جی پر کھیل گیا۔ کیا کیا بلائیں جھیل گیا۔ سر کھپی اور جاں جوکھوں کی۔ جب تم نے ہم کو دیکھا، ہم نے تمھاری صورت دیکھی۔ شکل میں پری شمائل........انجمن آرا نے یہ سن کر سر جھکا لیا، رونے لگی"۔

یہ اسلوب بیان دیباچے کی رنگین نثر سے مختلف ہے لیکن سرور کی "آواز" یہاں بھی واضح طور پر سنائی دے رہی ہے۔ اس نثر میں بھی ایک آہنگ ہے، قافیوں کا اہتمام ہے۔ زبان ٹکسالی و بامحاورہ ہے۔ لغت سے صاف ہے اور روزمرہ و گفتگو وہی ہے جو اس دور کے شرفا میں رائج تھی۔ جملے چست اور مربوط ہیں۔ نثر پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ جیسے فرش پر سفید بگا چاندنی بچھی ہے، اصفہانی قالین اور گاؤ تکیہ اس پر لگا ہے۔ اس نثر کا ملا وجہی کی "سب رس" سے، فضلی کی "کربل کتھا" سے، تحسین کی "نوطرز مرصع" سے مقابلہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ اب نثر کتنی پاکیزہ، صاف اور پر اثر ہوگئی ہے۔ سرور کے ہاں اردو نثر اپنے ارتقا کا ایک طویل سفر طے کر لیتی ہے۔

رجب علی بیگ سرور کے اس اسلوب بیان کی ایک خاص اور قابل ذکر خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ موقع و محل کے مطابق اس کردار یا شخص کی بول چال کا پورا خیال رکھتے ہیں جس کے منھ سے وہ جملہ ادا ہو رہا ہے۔ اگر وہ بادشاہ یا ملکہ کی زبان سے ادا ہو رہا ہے تو اس کی لفظیات ولہجہ الگ ہوگا۔ اگر کسی خواص یا خواجہ سرا کی زبان ہے تو اس کے الفاظ اور فقرے کی نوعیت الگ ہوگی۔ اگر کسی پنڈت کی زبان ہے تو اس کا رنگ ڈھنگ الگ ہوگا۔ بھٹیارن کی زبان الگ ہے اور چڑی مار کی زبان پر چڑھے ہوئے الفاظ اپنے انداز کے ہیں۔ عورتوں کی زبان و لہجہ، جس طبقے سے وہ عورت تعلق رکھتی ہے اس کے مطابق ہے اور جدا ہے۔ جان عالم پہلی بار انجمن آرا کو دیکھتا ہے اور غش کھا کر گر پڑتا ہے اور پھر ہوش میں آ کر دونوں کے درمیان جو گفتگو ہوتی ہے اس کے زبان و بیان اس سے مختلف ہیں جب جان عالم اور ملکہ مہر نگار پہلی بار ملتے اور بات چیت کرتے ہیں۔ وہاں بھی خواصوں کی زبان و لہجہ شہزادی مہر نگار کی زبان و لہجہ سے مختلف ہے۔ جملے صاف اور حشو و زائد سے پاک ہیں۔ ان موقعوں پر ایسی نثر سامنے آتی ہے جو شعور کے ساتھ، نک سک سے درست اور جس کے نوک پلک سنورے ہوئے ہیں: اجلی اور پاکیزہ اور ایسی ہی پر لطف و رنگین کہ پڑھتے ہوئے دل لگتا

ہے اور شاعری کا سا لطف آتا ہے۔ حسبِ ضرورت مقفیٰ و مسجع جس میں صنائع بدائع اپنے رنگوں کے ساتھ شامل ہیں اور نثر کی رونق میں اضافہ کر رہے ہیں۔

اس اسلوبِ بیان کی ایک خاص بات یہ ہے کہ ساری نثر کا بنیادی جملہ چھوٹا ہے۔ ہر جملہ پچھلے جملے سے پیوست اور اگلے جملے سے مربوط ہے۔ ہر لفظ جملے کو سجاتا ہے اور کیفیت کو بڑھاتا ہے۔ ہر لفظ صاف، آئینے کی طرح شفاف، گنجلک پن سے پاک۔ نگینے کی طرح جڑا ہوا۔ شہزادہ جان عالم انجمن آرا کو لے کر رخصت ہوتا ہے۔ یہاں اجتماعی و انفرادی کیفیات کی تصویر، چھوٹے چھوٹے جملوں سے، سرور نے اس طرح اتاری ہے کہ ذہن پر نقش ہو جاتی ہے:

> ''اس وقت بادشاہ سراسیمہ و بدحواس با حالِ یاس دولت سرا میں پھر آیا۔ وہ بسا بسایا شہر، لٹا، اجڑا، ویران نظر آیا۔ بازار میں جا بجا چراغ گل، سرِ شام پگڑی غائب، اندھیرا بالکل۔ جس طرف دیکھا، لوگ تھکے ماندے پھر کر پڑے ہیں۔ بازار میں تختے لگے، نثر جڑے تھے۔ لوگ سوزِ مفارقت سے دردمند، دکانیں بند۔ جو جہاں پڑا تھا۔ شہزادے کی رخصت کا ذکر کر رہا تھا۔ دو شخص اگر باہم تھے بادِلِ پُرغم تھے۔ کوئی سوتا تھا، کوئی چپکا پڑا روتا تھا۔ بستی سنسان، بازار میں سناٹا۔ خلقِ خدا اندوہ کی مبتلا۔ بادشاہ کو دونا قلق ہوا۔ رنگ فق ہوا، دل سینے میں شق ہوا۔ محل سرا میں آیا۔ وہاں بھی چھوٹے بڑے کو غمگین پایا۔ لوگوں کے عزیز جدا ہو گئے، سب اس یوسفِ رفتہ کے زندانِ فراق میں اسیر بلا ہو گئے۔ علی الخصوص انجمن آرا کی ماں، جس کی نظر سے وہ چاند سورج چھپ گئے۔ زمانہ آنکھ میں تیرہ و تار، دل غم سے خار خار، حیرت میں نقشِ دیوار ہو رہی تھی۔ آنکھوں پر زور تھا، زار زار رو رہی تھی۔ بادشاہ نے سمجھایا، ہاتھ منھ دھلوایا، کچھ کھلایا''۔

یہاں نثر میں وہ خصوصیات موجود ہیں جو اسے رنگینی عطا کرتی ہیں۔ اسے پڑھتے ہوئے لطف آتا ہے۔ یہاں رنگینی سادگی میں اس طرح گھل مل گئی ہے کہ نثر، مزاج کی رنگینی کے باوجود، اپنا الگ وجود قائم کر لیتی ہے۔ یہ ''نوطرزِ مرصع'' کی سی عبارت نہیں ہے جہاں نثر، خود کو گم کر کے، شاعری بن رہی ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ نثر نے خود کو، شاعری سے آزاد کر کے، اپنی الگ حیثیت قائم کر لی ہے۔

اس نثر میں ایک ایسا آہنگ ہے جو جملے کی رفتار کو دھیما کرتا ہے۔ مخصوص اسلوب میں لکھی ہوئی اس عبارت کو آہستہ آہستہ ہی پڑھا جا سکتا ہے اور اس سے وہ لطفِ بیان پیدا ہوتا ہے جو ''فسانۂ عجائب'' کا مخصوص لطف ہے۔ اس آہنگ میں انیسویں صدی کے ہندوستان کی رفتارِ زندگی چھپی ہوئی ہے جہاں گھوڑا اسب سے زیادہ تیز رفتار تھا۔ یہی دھیمی رفتار ''فسانۂ عجائب'' کی رفتارِ نثر میں بھی موجود ہے۔ اسی لیے چھوٹے چھوٹے جملے طویل قصے کی منزل بہ منزل مسافت طے کرتے ہیں اور ان سے پیدا ہونے والا آہنگ انھیں چھوٹے چھوٹے جملوں سے وہ جھنکار پیدا کرتا ہے جو سرور کے اسلوبِ بیان سے مخصوص ہے مثلاً وہ بیان دیکھیے جو چڑی مار کی بیوی اور بندر (شہزادہ) کے درمیان ہوتا ہے۔ یا سحر کی جنگ کا بیان دیکھیے، یہ بیان عربی فارسی الفاظ سے لدے پھندے نہیں ہیں۔ عبارت بھی پُرتکلف نہیں ہے جو ''فسانۂ عجائب'' کے ''دیباچے'' کا خاص رنگ ہے۔ یہاں ٹکسالی زبان استعمال ہوئی ہے جو قصے کے اسلوبِ بیان کی قابلِ ذکر خصوصیت ہے۔ یہاں کہاوتیں، محاورات، طبقاتی و پیشہ وروں کے ٹکسالی الفاظ ایسے جما و اور موقع و محل کے

مطابق استعمال ہوئے ہیں کہ بیان کا لطف چمک اٹھتا ہے۔ ایک موقع پر انجمن آرا کو حاصل کرنے کے بعد جان عالم اپنے وطن لوٹتا ہے تو حسبِ وعدہ ملکہ مہر نگار سے بھی ملاقات کرتا ہے اور انجمن آرا کے مشورہ و اجازت سے اس سے بھی نکاح کرتا ہے۔ اس کے بعد یہ عبارت آتی ہے:

''اب معمول یہ ٹھہرا: ایک شب انجمن آرا کی، دوسری رات ملکہ کی ملاقات ٹھہری مگر ان دونوں میں وہ رہ و رسم محبت، الفت کی بڑھی کہ شہزادے کی عاشق نظر سے گرگئی، نظری ہوئی۔ اور سچ ہے. جو طرفین سے نجیب الطرفین ہوتے ہیں، ان میں رشک وحسد، رنج و ملال دخل نہیں پاتا، شکوہ شکایت لب تک نہیں آتا۔ کٹی جلی، ڈاہ، بغض، عداوت، خواہ نخواہ کج بحثی، دانتا کل کل، روز کی تو تو میں میں، چھوٹی امت پر ختم ہے۔ لاکھ طرح انھیں سمجھاؤ، نشیب و فراز دکھاؤ، لیکن ان لوگوں سے جھونٹک جھانٹا، گھڑی بھر چین سے رہا نہیں جاتا۔ آخر کار یہ ہوتا ہے کہ آدمی سر پکڑ کے روتا ہے...''

بیان کے ان مختلف رنگوں نے قصے کے ساتھ مل کر اسلوب بیان میں ایسا تنوع پیدا کر دیا ہے جس میں ''فسانۂ عجائب'' کا حسن سولہ سنگھار کے ساتھ نکھر اٹھتا ہے۔ اس تصنیف کے اس اسلوب بیان کی عام شہرت نے، جو اس کے ''دیباچہ'' میں نظر آتا ہے، قصے والے حصے کی نثر کی خوبیوں کو نظر سے اوجھل کر دیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے زمانے میں بہت کم لوگوں نے اس کتاب کو پوری طرح پڑھا ہے۔ عام طور پر نصابی کتابوں میں بھی اقتباس، دیباچے، کے ''بیان لکھنؤ'' سے لیا جاتا ہے۔ اس کتاب کا مطالعہ ''جدید تنقید'' کے سامنے نئے در وا کرتا ہے۔ جن کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں۔

اس اسلوب بیان میں ایک فن ہے، مبالغہ جس کی روح میں شامل ہے۔ تیوری بدل بدل کر بات کہنے کا ہنر ہے۔ بات کو سجا کر، سنوار کر پیش کرنے کا سلیقہ ہے۔ قافیے کے استعمال سے نثر میں ایک جھنکار اور روانی پیدا ہوتی ہے۔ قاری نثر کو گھونٹ گھونٹ مزے لے لے کر پیتا ہے۔ شاعری کی رنگینی اور وزن و آہنگ سے بیان کی تاثیر بڑھ جاتی ہے۔ اس اسلوب میں ایک توازن ہے۔ ہر چیز اتنی ہی آئی ہے جتنی فن کی سطح پر آنی چاہیے۔ عبارت کے بیچ بیچ میں ایک فقرہ آتا ہے جو ہم قافیہ ہوتا ہے جو بات کی وضاحت کرتا ہے اور پڑھتے ہوئے دل کو بھاتا ہے۔ یہ فقرہ عبارت کے درمیان اسی طرح نمایاں ہوتا ہے جیسے دریا میں تیرتے ہوئے کوئی پیراک گاہ گاہ اپنا سر اوپر اٹھا کر اپنے وجود کی خبر دیتا ہے۔ یہ انداز بیان سرور کے ساتھ مخصوص ہے، منفرد ہے۔ یہ فقرہ صرف فسانۂ عجائب ہی میں نہیں بلکہ ان کی دوسری تالیفات مثلاً ''فسانۂ عبرت'' اور ''شرارِ عشق'' میں بھی یکسانیت کے ساتھ ملتا ہے۔ یہ فقرہ، اثر و تاثیر کے لحاظ سے، اسی طرح کام کرتا ہے جیسے کسی مسدس کے بند کا تیسرا یا مستزاد کا آخری جزو۔ نثر میں اسے ''ٹیپ کا فقرہ'' کہنا چاہیے۔ ان ''ٹیپ کے فقروں'' کو جو ذیل میں درج کیے جا رہے ہیں سیاق و سباق کے ساتھ سرور کی نثر میں دیکھیے تو پڑھ کر نہ صرف لطف آئے گا بلکہ یوں معلوم ہوگا کہ ٹیپ کے شعر یا مصرع کی طرح اس ٹیپ کے فقرے سے نثر کی تاثیر میں بے حد اضافہ ہوا ہے۔ یہ فقرے جادو اثر ہیں۔ مثلاً''

(۱) ''اس وقت تو یہ کلمہ توسنِ طبع کو تازیانہ ہوا، تحریر کا بہانہ ہوا''

(۲) ''اس کا باپ شہنشاہِ جادواں ہے، کوئی دم میں ضرور آئے گا، بکھیڑا مچائے گا''

(۳) ''سیاہ باقی ماندہ اس تیرہ بخت، نگوں سار کی فرار ہوئی، زندگی دشوار ہوئی''

(۴) ''افسوس یار نے عیاری کی، دغا سے یہ نوبت ہماری کی''

(۵) ''غرض جو بولا وہ مارا گیا، جان سے بے چارہ گیا''

اب ''فسانۂ عبرت'' [۵۸] سے یہ جملے دیکھیے:

(۶) ''زمانے کا رنگ اور ہوا، نیا سب طور ہوا''

(۷) ''دروں کو دیکھ کے انسان ششدر رہو، جس دم مدِ نظر ہو''

''شرارِ عشق'' [۵۹] کے یہ دو تین فقرے دیکھیے:

(۸) ''بستی میں، اجاڑ میں، دشت اور پہاڑ میں ڈھونڈ کے روتی تھی، جان کو کھوتی تھی''

(۹) ''مصنف کا رنگ یاروں سے جدا ہے، بڑھاپے میں جوانی کا مزہ ہے''

(۱۰) جس جگہ نر اس کا مارا گیا تھا، جان سے بے چارہ گیا تھا''

اگر بحیثیت مجموعی اس اسلوب بیان کو دیکھا جائے تو یہ انوکھا اسلوب ہے اور اس انوکھی معاشرت وتہذیب کا ترجمان ہے، جو مغلیہ تہذیب کے ایک جزیرے میں، آصف الدولہ کے دور سے لے کر واجد علی شاہ تک، رونقوں کے ساتھ، پروان چڑھی تھی۔ اس اسلوب میں اس قصے کو پڑھتے ہوئے ایک راگ سا سنائی دیتا ہے جس کا اثر نشہ کا سا ہوتا ہے اور جب قاری اس میں محو ہوتا ہے اور قصے کی جاذبیت اسے اپنی طرف کھینچتی ہے تو یہ نشہ اس پر بھی طاری ہونے لگتا ہے اور اس وقت سرور کا اسلوب بیان ایسا اثر کرتا ہے کہ اسی طرح کی زبان اور فقرے قاری کے منھ سے بھی نکلنے لگتے ہیں۔ یہی رنگ رتن ناتھ سرشار نے ''فسانۂ آزاد'' کی نثر میں ملا کر اثر و تاثیر میں اضافہ کیا تھا۔ یہ رنگ لکھنؤ کے ماحول میں قدرتی رنگ تھا اور اس دور کے شرفا اسے نہ صرف پسند کرتے تھے بلکہ خود بھی اسی قسم کی عبارت بولتے تھے۔ سرور کا اسلوب ایک گزرے ہوئے دور کا نمائندہ ضرور ہے لیکن اس کا مخصوص اثر آج بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس تہذیب کی ترجمانی اسی اسلوب میں ہو سکتی تھی اور اسی لیے یہ اس تہذیب کا شاہ کار ہے اور اردو ادب کا ''کلاسیک'' ہے جس کے اثرات 'سروشِ سخن' (سید فخر الدین حسین سخن (دہلوی)، ''طلسم حیرت'' (جعفر علی شیون)، ''فسانۂ دلفریب'' اور ''گل گشتِ عیش'' (فدا علی عیش)، ''شرح اندر سبھا'' (امانت لکھنوی) وغیرہ میں بھی واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ جن کی تفصیل ڈاکٹر نیر مسعود نے اپنی کتاب میں دی ہے [۶۰]

جہاں تک زبان کا تعلق ہے ''فسانۂ عجائب'' کی زبان مستند و ٹکسالی ہے۔ اس میں عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ وہ ہندی نژاد و پراکرتی الفاظ بھی کثرت سے استعمال میں آئے ہیں جو مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کی زبان کا حصہ تھے۔ اس میں بہت سے الفاظ و تراکیب ایسے آئے ہیں جو ناسخ کے دور میں ترک کیے جا رہے تھے لیکن اس زمانے کے لوگوں کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے۔ سرور نے وہی زبان لکھی ہے جو خود سرور اور اس وقت کے شرفا بولتے تھے۔ بہت سے محاورے آج کے محاوروں سے مختلف ہیں لیکن اس زمانے میں اسی طرح برتے جاتے تھے۔ یہی صورت تذکیر و تانیث کی ہے۔ اس میں شرفا کی ٹکسالی زبان انھیں کے انداز میں استعمال ہوئی ہے۔ زبان کی یہی صورت ناسخ کے دیوانِ اول میں موجود ہے خصوصاً اس نسخے میں جو ناسخ کی زیرِ نگرانی تیار ہوا تھا [۶۱] اور جس پر شاگردِ ناسخ علی اوسط رشک کا قلم ابھی نہیں چلا تھا۔

رشید حسن خاں نے بعض متروک الفاظ و استعمال کی نشان دہی کی ہے [۶۲] اگر سرور لفظ ''سانحہ'' کو ''م

واقعہ'' کے معنی میں استعمال کر رہے ہیں یا ''چند عرصے میں'' یا ''چرچا مچایا'' یا نکتہ چینی بہ معنی نکتہ آفرینی یا ''ایک دھما کا پیدا ہوا'' یا ''وہ'' اور ''کو'' کا ایک ساتھ استعمال ہوا ہے: (''اس عرصے میں شہزادہ وہ وادیِ پرخطر، میدان سراسر ضرر کو طے کر'') یہاں ''وہ'' بہ معنی ''اس'' استعمال ہوا ہے، تو یہ سب سرور کے زمانے میں اس طرح بھی بولے جاتے ہوں گے ورنہ سرور کے ہاں کہاں سے اور کیسے آتے؟ اسی طرح جمع الجمع جیسے امورات یا واحد فعل جیسے ''سو سو جہاز...... جاتا تھا'' بھی شرفا اسی طرح بولتے تھے۔ آتش نے خود ایک شعر میں جمع فاعل اور واحد فعل کے ساتھ اسی طرح باندھا ہے:

ع ہزار ہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے۔

اس دور کی زبان کا لسانی مطالعہ ناسخ و آتش اور وزیر و رشک کے ذیل میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اسی کے ساتھ فسانۂ عجائب مرتبہ رشید حسن خان [۶۳] فسانۂ عجائب مرتبہ سید سلیمان حسین [۶۴] اور فسانۂ عجائب مرتبہ اطہر پرویز [۶۵] کی فرہنگیں بھی اس مطالعے کے لیے مفید ہوں گی۔

اب آخر میں آگے سفر پر روانہ ہونے سے پہلے، چند باتیں سرور کی شاعری کے بارے میں یہاں کرتے چلیں تا کہ سرور کا یہ مفصل مطالعہ پوری طرح مکمل ہو جائے۔

سرور شاعر بھی تھے اور نثر لکھنے سے پہلے صرف شاعری کرتے تھے۔ یہی رواجِ زمانہ تھا۔ نوازش حسین خاں نوازش عرف مرزا جانی [۶۶] کے شاگرد تھے اور حسب ضرورت مختلف اصناف میں طبع آزمائی کرتے تھے۔ ۱۲۴۰ھ میں انھوں نے اپنی پہلی تصنیف ''فسانۂ عجائب'' لکھی اور اس کے کم و بیش ۲۳ سال کے بعد، واجد علی شاہ کی فرمائش پر، ''تاریخ شمشیر خانی'' کو فارسی سے اردو کیا اور ''سرور سلطانی'' نام رکھا۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اس ۲۳ سال کے عرصے میں وہ یقیناً شاعری بھی کرتے رہے ہوں گے جس کا پتا اس بات سے بھی چلتا ہے کہ اس دور کے بہت سے تذکروں میں سرور کا نام بحیثیت شاعر شامل ہے۔ طبقاتِ سخن از مبتلا و عشق میرٹھی میں ان کے (۱۶۳) اشعار منتخب و شامل کیے گئے ہیں۔ خیراتی لال بے جگر نے ''تذکرۂ بے جگر'' میں سرور کے (۵۳) اشعار شامل کیے ہیں جن میں سے سات وہ ہیں جو ''طبقاتِ سخن'' میں شامل نہیں ہیں (۶۷) اسی طرح ''عیار الشعرا'' از خوب چند ذکا، ''طبقات شعرائے ہند'' از فیلن و منشی کریم الدین۔ ''گلشن بے خار'' از مصطفیٰ خاں شیفتہ اور ''سخنِ شعرا'' از عبدالغفور خاں نساخ، خوش معرکۂ زیبا'' از سعادت خاں ناصر اور ''تاریخ ادبیات ہندوئی و ہندوستانی'' از گارسیں دتاسی وغیرہ میں بھی سرور کا ذکر ملتا ہے۔ پھر ''خود فسانہ عجائب'' میں جہاں سرور نے میر سوز، میر سودا، نوازش، منتظر، شیفتہ، ہوس، ناسخ، جرأت، انشا، مصحفی کے اشعار دیے ہیں وہاں اپنے اشعار پوری پوری غزلیں، مسدس کے بند، ایک نظم اور ساقی نامہ بھی درج قصہ کیے ہیں۔ ''نثر نثرہ نثار'' میں کم و بیش (۷۵) اشعار کا ایک قصیدہ بھی شامل ہے جو پرنس اوف ویلز کی شادی کے موقع پر ملکہ وکٹوریا کی خدمت میں مہاراجا بنارس نے پیش کیا تھا۔ ان سب باتوں سے پتا چلتا ہے کہ سرور باقاعدہ شاعری کرتے تھے لیکن جب تصنیف کے (۱۹) سال بعد ''فسانۂ عجائب'' پہلی بار ۱۲۵۹ھ/۱۸۴۳ء میں شائع ہوا اور واجد علی شاہ کی ملازمت میں آ کر وہ 'سرورِ سلطانی' لکھنے میں مصروف ہوئے تو ان کی ساری توجہ نثر کی طرف ہو گئی اور شاعری کم سے کم ہوتی چلی گئی۔ سرور نے خود بھی یہی لکھا ہے کہ ''کچھ دن نظم کا اہتمام رہا۔ شعر کہنے کا خیال خام رہا۔ جب وہ بھی نہ ہو سکا نثر کی طرف خیال آیا'' [۶۸]

اب تک سرور کا دیوان سامنے نہیں آیا ہے۔ ڈاکٹر حنیف نقوی نے ان کے کلام کو مختلف مآخذ سے جمع کیا

ہے[۶۹] جسے دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کوئی منفرد یا بڑے شاعر نہیں تھے۔ وہ اگر صرف شاعر ہوتے اور نثر میں ''فسانۂ عجائب'' ان کی تصنیف نہ ہوتی تو بحیثیت شاعر ان کا تذکرہ ''تاریخ ادب'' میں نہ آتا۔ آج ان کے تبرک جیسے کلام کی یہی بات قابلِ ذکر ہے کہ وہ ''فسانۂ عجائب'' کے مصنف سرور کا کلام ہے، اردو نثر میں، جن کا بڑا نام ہے۔

حواشی:

[۱] فسانۂ عجائب، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۲۹، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی ۱۹۹۰ء
[۲] رجب علی بیگ سرور، ڈاکٹر نیر مسعود رضوی، ص ۷۵، شعبۂ اردو الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد ۱۹۶۷ء
[۳] ایضاً ص ۱۰۳
[۴] رجب علی بیگ سرور: چند تحقیقی مباحث، ڈاکٹر حنیف نقوی، ص ۱۷۔ ۲۷، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی ۱۹۹۱ء
[۵] شگوفۂ محبت، رجب علی بیگ سرور، ص ۴، مطبع محمدی لکھنؤ ۱۲۷۲ھ
[۶] طلسم حیرت، جعفر علی شیون، ص ۱۴، مطبع منشی نول کشور کانپور، پانچویں بار، ۱۹۰۸ء
[۷] طبقاتِ سخن (قلمی) نسخۂ برلن، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی کراچی
[۸] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۲۴ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء
[۹] فسانۂ عجائب، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۳۴۴، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۰ء
[۱۰] گارساں دتاسی کی تصنیف ''تاریخ ادب ہندوی و ہندوستانی'' کا اردو ترجمہ از لیلیان سکستن، قلمی مخزونہ کراچی یونیورسٹی، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی۔ کراچی
[۱۱] انشائے سرور، مرزا رجب علی بیگ سرور، مرتبہ و مولفہ میر احمد علی، ص ۶۹ مطبع نول کشور، تیسری بار، جولائی ۱۸۸۷ء
[۱۲] تذکرۂ بے جگر (۱۲۳۵ھ۔ ۱۲۳۷ھ)، خیراتی لال بے جگر، ص ۱۷۰، تلخیص قلمی مملوکہ جمیل جالبی کراچی
[۱۳] رجب علی بیگ سرور، نیر مسعود رضوی، ص ۱۰۱، الہ آباد ۱۹۶۷ء
[۱۴] تذکرۂ غوثیہ، ملفوظات سید غوث علی شاہ، ص ۸۵۔ ۸۴، اللہ والے کی قومی دکان، لاہور ۱۸۸۴ء
[۱۵] فسانۂ عبرت، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۷۷، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۷ء
[۱۶] رجب علی بیگ سرور، نیر مسعود رضوی، ص ۱۱۵، الہ آباد ۱۹۶۷ء
[۱۷] رجب علی بیگ سرور: چند تحقیقی مباحث، ڈاکٹر حنیف نقوی، ص ۲۷، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۱ء
[۱۸] رجب علی بیگ سرور: نیر مسعود رضوی، ص ۱۱۷، الہ آباد ۱۹۶۷ء
[۱۹] ایضاً ص ۱۱۲
[۲۰] فسانۂ عبرت، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص (۹۰) کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۷ء
[۲۱] شاہ نامۂ نثر، توکل بیگ حسینی، مخطوطہ مخزونہ کتاب خانہ گنج بخش، راول پنڈی، عکسی نقول مملوکہ جمیل جالبی کراچی
[۲۲] شاہنامۂ اردو، مول چند منشی، انجمن فارسی روالپنڈی باتعاون خانہ فرہنگ جمہوری اسلامی ایران ۱۹۹۰ء

[۲۳] سرورِ سلطانی، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ آغا سہیل، ص ۵۴۔۵۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء

[۲۴] رجب علی بیگ سرور: چند تحقیقی مباحث، ڈاکٹر حنیف نقوی، محولہ بالا

[۲۵] مہر چند کھتری کے مطالعے کے لیے دیکھیے تاریخ ادب اردو، جلد دوم (طبع دوم)، ص ۱۱۱۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۲۶] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۵۶۰، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۷] ایضاً، ص ۵۶۹

[۲۸] رجب علی بیگ سرور، نیر مسعود رضوی، ص ۲۹۶۔۲۹۷، الہ آباد، ۱۹۶۷ء

[۲۹] ایضاً، ص ۲۹۵۔۲۹۷

[۳۰] گلزار سرور، رجب علی بیگ سرور، ص ۸ (دوسری بار) مطبع افضل المطابع نجم العلوم کارنامہ لکھنؤ ۱۳۰۷ھ

[۳۱] تاریخِ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۴۴۴، مجلس ترقی ادب لاہور (طبع چہارم) ۱۹۹۵ء

[۳۲] ایضاً، ص ۷

[۳۳] اردو نثر میں ''سب رس'' کے مطالعے کے لیے دیکھیے: تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، (طبع چہارم)، ص ۴۳۳۔۴۶۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۵ء

[۳۴] رجب علی بیگ سرور، نیر مسعود رضوی، ص ۲۸۴، الہ آباد ۱۹۶۷ء

[۳۵] گلزار سرور، ص ا، مطبع نجم العلوم کارنامہ لکھنؤ ۱۳۰۷ھ۔ محولہ بالا

[۳۶] رجب علی بیگ سرور، چند تحقیقی مباحث، ڈاکٹر حنیف نقوی، ص ۹۵، نئی دہلی ۱۹۹۱ء

[۳۷] فسانۂ عبرت، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ ذکی کاکوروی، ص ۱۱، مرکز ادب اردو لکھنؤ ۱۹۷۷ء

[۳۸] ایضاً، ص ۱۲

[۳۹] شرارِ عشق، رجب علی بیگ سرور، ص ۱۱۱، مطبع نجم العلوم لکھنؤ (دوسری بار) ۱۳۰۷ھ

[۴۰] نولکشوری ایڈیشن پر میر احمد علی درج ہے۔ میرے سامنے تیسرا ایڈیشن ہے جو جولائی ۱۸۸۷ء میں نولکشور پریس کانپور سے چھپا ہے اور اس کے سرورق پر یہ عبارت درج ہے: ''مرتبہ و مؤلفہ ناشر شیوا زبان شاعر ہمہ داں سیّدی جناب میر احمد علی صاحب سلمہ اللہ الواہب متخلص و معروف میرزائے موصوف'' (ج۔ج)

[۴۱] رجب علی بیگ سرور، ڈاکٹر نیر مسعود رضوی، ص ۳۱۱، الہ آباد، ۱۹۶۷ء

[۴۲] انشائے سرور مرتبہ و مؤلفہ میر احمد علی، ص ۶۸۔۶۹، مطبع نول کشور کانپور (تیسری بار) ۱۸۸۷ء

[۴۳] ایضاً، ص ۱۱

[۴۴] فسانۂ عجائب، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ رشید حسن خاں، متن ص ۲۹، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی ۱۹۹۰ء

[۴۵] رجب علی بیگ سرور، نیر مسعود رضوی، ص ۸۵۔۸۷، الہ آباد ۱۹۶۷ء

[۴۶] فسانۂ عجائب، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۹۵۔۱۰۲ اور ص ۳۴۷۔۳۶۳، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی ۱۹۹۰ء

[۴۷] ایضاً متن ص ۲۴۔

[۴۸] فسانۂ عجائب کا بنیادی متن، مرتبہ ڈاکٹر محمود الٰہی، ادارۂ تصنیف، ماڈل ٹاؤن، دہلی ۱۹۷۳ء

[۴۹] رجب علی بیگ سرور: چند تحقیقی مباحث، حنیف نقوی ص ۵۶۔۸۹، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دلّی ۱۹۹۱ء

[۵۰] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۵۶۹۔۵۳۷، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۵۱] ''فسانۂ عجائب'' رجب علی بیگ سرور، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۸۶۔۸۸، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلّی ۱۹۹۰ء

[۵۲] ایضاً، ص ۲۵۳۔۲۵۴

[۵۳] ایضاً، ص ۷۷۔۸۰

[۵۴] ایضاً، ص ۸۰۔۸۱

[۵۵] ایضاً، ص ۸۱۔۸۲

[۵۶] فنِ داستان گوئی، کلیم الدین احمد، ص ۱۲۶، مکتبۂ ادب اردو لاہور ۱۹۶۶ء

[۵۷] مثنوی نظامی دکنی (کدام راؤ پدم راؤ)، فخر دین نظامی، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ء

[۵۸] فسانۂ عبرت، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ ۱۹۵۷ء

[۵۹] شرارِ عشق، رجب علی بیگ سرور، مطبع نجم العلوم لکھنؤ، (دوسری بار) ۱۳۰۷ھ

[۶۰] رجب علی بیگ سرور، نیر مسعود رضوی، ص ۳۵۸۔۳۶۷، الہ آباد ۱۹۶۷ء

[۶۱] کلیاتِ ناسخ، مخزونہ قومی عجائب گھر کراچی، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی، مطالعہ ناسخ میں اسی نسخے کو استعمال کیا گیا ہے۔

[۶۲] فسانۂ عجائب، سرور، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۶۸۔۶۹ محولہ بالا

[۶۳] ایضاً، ص ۵۴۱۔۵۹۵

[۶۴] فسانۂ عجائب سرور، مرتبہ سید سلیمان حسین، ص ۴۱۰۔۴۶۸، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۶۵] فسانۂ عجائب، سرور، مرتبہ اطہر پرویز ص ۳۵۹۔۴۱۴، سنگم پبلشرز، الہ آباد ۱۹۶۹ء

[۶۶] طبقاتِ سخن (۱۲۲۲ھ/۸۔۱۸۰۷ء) میں واضح طور پر مرزا جانی لکھا ہے، اسی لیے ہم نے بھی مرزا خانی کے بجائے مرزا جانی لکھا ہے۔ دیکھیے مخطوطہ طبقاتِ سخن، نسخۂ برلن، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی

[۶۷] رجب علی بیگ سرور۔ چند تحقیقی مباحث، ڈاکٹر حنیف نقوی، ص ۱۰۲، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلّی ۱۹۹۱ء

[۶۸] شگوفۂ محبت، رجب علی بیگ سرور، ص ۴، مطبع محمدی لکھنؤ ۱۲۷۲ھ

[۶۹] رجب علی بیگ سرور: چند تحقیقی مباحث، ص ۱۰۲، محولہ بالا

رجب علی بیگ سرور لکھنوی اور میر امن دہلوی کا قضیہ:
سروشِ سخن اور طلسم حیرت

میر امن کی ''باغ و بہار'' (۱۲۱۵ھ) سرور کی ''فسانۂ عجائب'' (۱۲۴۰ھ) سے پچیس سال پہلے لکھی اور معروف و مقبول ہو چکی تھی۔ جب ''فسانۂ عجائب'' سامنے آئی تو میر امن کی ''باغ و بہار'' سائے کی طرح اس کے ساتھ لگ گئی۔ یہ دونوں تصانیف دو مختلف و متضاد اسالیبِ بیان کے دو منفرد روپ تھے۔ اولیت کے علاوہ ''باغ و بہار'' اس اسلوب میں لکھی گئی تھی جو مستقبل کا اسلوب تھا۔ جیسے جیسے ''مستقبل'' زمانہ ''حال'' بنتا گیا ''باغ و بہار'' کی مقبولیت واہمیت مسلسل بڑھتی گئی۔ ''فسانۂ عجائب'' کا اسلوبِ بیان لکھنوی معاشرت و تہذیب کا ترجمان تھا جس کا ''حال'' روشن لیکن ''مستقبل'' تاریک تھا۔ یہی وجہ تھی کہ میر امن اور ''باغ و بہار'' دونوں اوپر آ گئے اور ''فسانۂ عجائب'' پڑھنے والے، اپنی اپنی ذہنی طبع کے مطابق، اس کا مقابلہ ''باغ و بہار'' سے کرنے لگے۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اس طرح ''باغ و بہار'' رجب علی بیگ سرور کی چڑ سی بن گئی ہوگی۔ ہر شخص جب ''فسانۂ عجائب'' کا نام لیتا تو ''باغ و بہار'' کا ذکر ضرور آتا۔ مرزا رجب علی بیگ سرور نے جب ایک دفعہ خود مرزا غالب سے پوچھا کہ مرزا صاحب! اردو زبان کس کتاب کی عمدہ ہے؟ (اس وقت تک غالب کو یہ معلوم نہیں تھا کہ سوال پوچھنے والے خود سرور ہیں) تو غالب نے بے ساختہ کہا: چار درویش کی۔ میاں رجب علی بولے: اور ''فسانۂ عجائب'' کیسی ہے؟ تو مرزا غالب نے ایک ہی سانس میں بے ساختہ کہا: اجی لاحول ولاقوۃ اس میں لطفِ زبان کہاں۔ ایک تک بندی اور بھٹیار خانہ جمع ہے [۱] یہ ۱۲۷۱ھ/۱۸۵۴ء کی بات ہے [۲] گارسیں دتاسی نے لکھا ہے کہ ''منشی عبدالکریم کا خیال ہے کہ یہ کتاب (فسانۂ عجائب) اتنی اچھی نہیں جتنی کہ قصہ چار درویش'' [۳]

انگریزوں نے جب تاریخی بادشاہِ دہلی کے مقابلے میں نئے بادشاہِ اودھ کو اپنی بیساکھیوں کے سہارے، مدِمقابل بنا کر آمنے سامنے کھڑا کر دیا تو لکھنؤ اور دہلی دو شہر دو شاہیوں کی علامت بن گئے۔ پہلے بادشاہ غازی الدین حیدر کے زمانے میں اس مقابلے نے زور پکڑا اور شاہ نصیر الدین حیدر کے زمانے میں اپنے عروج کو پہنچ گیا۔ سرور اس وقت کانپور میں جلاوطن اور مقیم تھے اور لکھنؤ آنا چاہتے تھے۔ انھوں نے ''فسانۂ عجائب'' کا ایک نسخہ بادشاہِ لکھنؤ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے تیار کیا اور اس میں دِلّی کو ادنیٰ درجے پر دکھانے کے لیے ان جملوں کو خوب چمکایا جو اس مقابلے کو نمودار کرتے تھے۔ انھوں نے میر امن پر بھی ایسے سخت نوکیلے فقرے چست کیے کہ نہ صرف بادشاہِ وقت بلکہ اہلِ لکھنؤ کے دل بھی باغ باغ ہو گئے۔ دیباچے کے اس حصے کو پڑھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ سرور نے دِلّی کی زبان کو غیر مستند ثابت کیا ہے اور میر امن کی زبان کو غلط بتایا ہے۔ سرور لکھتے ہیں:

(الف) ''سب بادشاہوں کے عصر کے روزمرے، لہجۂ اردوئے معلّیٰ کی فصاحت تصنیفِ شعرا سے معلوم ہوئی۔ یہ لطافت اور فصاحت و بلاغت کبھی نہ تھی، نہ اب تک وہاں ہے'' (فسانۂ عجائب مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۸) اس کے بعد

گہرے طنزیہ لہجے میں یہ کہہ کر کہ "اس ہیچ میرز کو یہ یارا نہیں کہ دعویٰ اردو، زبان پر لائے، اس فسانے کو بہ نظر شاری کسی کو سنائے۔ اگر شاہ جہاں آباد کہ مسکنِ اہل زبان، کبھی بیت السلطنتِ ہندوستان تھا، وہاں چندے بود و باش کرتا، فصیحوں کو تلاش کرتا، ان سے تحصیلِ لا حاصل ہوتی تو شاید اس زبان کی کیفیت حاصل ہوتی" (ص ۳۰) اور پھر اپنے دل کا حال بیان کر کے میر امن پر ایسی چوٹ کی کہ اگر وہ زندہ ہوتے تو بلبلا اٹھتے۔ سرور کے یہ سخت جملے اس بات کے شاہد ہیں:

(ب) "جیسا میر امن صاحب نے قصہ چار درویش کا "باغ و بہار" نام رکھ کے خار کھایا ہے، بکھیڑا مچایا ہے کہ ہم لوگوں کے دہن حصے میں یہ زبان آئی ہے مگر بہ نسبت معلّم اول عطا حسین خاں کے، سو جگہ منھ کی کھائی ہے۔ لکھا تو ہے کہ ہم دلّی کے روڑے ہیں، پر محاوروں کے ہاتھ پیر توڑے ہیں۔ پتھر پڑیں ایسی سمجھ پر۔ یہی خیال انسان کا خام ہوتا ہے، مفت میں نیک بدنام ہوتا ہے۔ بشر کو دعویٰ کب سزاوار ہے۔ کاملوں کو بے ہودہ گوئی سے انکار بلکہ ننگ و عار ہے۔ مشک آنست کہ خود بوید، نہ کہ عطار گوید۔ یہ وہی مثل سننے میں آئی کہ: اپنے منھ سے دھنّا بائی"

میر امن نے اپنی زبان کو سند کا درجہ دینے کے لیے خود کو دلّی کا روڑا کہا تھا لیکن کسی فرد پر چوٹ نہیں کی تھی۔ سرور نے اپنی زبان کو مستند تر بنانے کے لیے میر امن کو بیچ میں لا گھسیٹا اور اپنے دل کے پھپھولے پھوڑ کر سوکن کو رسوا کرنے کا سامان فراہم کر دیا اور دلّی و لکھنؤ کا جھگڑا کھڑا کر کے نئی نسل کے ادیبوں کو مخالفت کا موقع فراہم کر دیا۔ ان مخالفین میں سید محمد فخر الدین حسین سخن کا نام سرفہرست ہے جنھوں نے "فسانۂ عجائب" کے جواب میں "سروشِ سخن" (۱۲۷۶ھ/ ۱۸۵۹۔۱۸۶۰ء) نامی داستان لکھی اور مرزا سرور کو واشگاف لفظوں میں رسوا کرنے کا سامان بہم پہنچایا اور پھر یہ جھگڑا نہ صرف "اودھ اخبار" لکھنؤ کے صفحات پر پھیل گیا بلکہ اس کے جواب میں سرور کے شاگرد محمد جعفر علی شیون کاکوروی نے ایک اور داستان "طلسم حیرت" لکھ کر اپنے استاد سرور کی حمایت کا علم بلند کیا اور ۱۲۸۹ھ/۱۸۷۲ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع کیا۔

دوسرا باب

فخرالدین حسین سخن دہلوی: سروشِ سخن

حالات اور مطالعہ

''سروشِ سخن'' کے مصنف کا نام سید محمد فخرالدین حسین اور تخلص سخن تھا۔ سید محمد فخرالدین حسین سخن (۱۲۵۳ھ؟۔۱۳۱۸ھ/۱۔۱۹۰۰ء) نے لکھا ہے کہ ''یہ غریب الوطن دہلوی مولد اور لکھنوی مسکن ہے۔ ایامِ طفولیت سے تا سنِ شعور اسی شہرِ مردم خیز میں رہا اور اب آوارۂ وطن ہے'' [۴] سخن کے والد سید محمد جلال الدین حسین ''حضرت صاحب'' کے نام سے معروف تھے۔ دادا سید خواجہ نظام الدین احمد سید فقیر صاحب کہلاتے تھے اور پردادا خواجہ حسین المودودی کھاری چشتی کہلاتے تھے۔ صوفیائے کرام کا یہ خاندان دلّی میں معزز و محترم سمجھا جاتا تھا۔ سخن کا سال ولادت نہیں ملتا۔ ''سروشِ سخن'' میں سخن نے لکھا ہے کہ وہ ۱۲۶۹ھ میں اپنے والد کی قدم بوسی کے لیے بلدۂ لکھنؤ آیا اور اپنے چچا خواجہ محمد بشیر کے پاس رہا۔ اس وقت وہ نوجوان تھے۔ اگر ۱۲۶۹ھ میں ان کی عمر سولہ سال مان لی جائے تو ۱۲۶۹۔ ۱۶=۱۲۵۳ھ مطابق ۱۸۳۷ء ان کا سالِ ولادت قیاس کیا جاسکتا ہے۔ سخن کی ابتدائی تعلیم دلّی میں ہوئی۔ مرزا غالب سخن کے رشتے کے نانا تھے جن سے ''عرصۂ دراز تک ..... درس و تدریس میں استفادہ'' کیا اور ''تحریر و نثر پارسی اور اردو کی مزاولت کی'' [۵] غالب سے ان کی رشتہ داری اور ان سے ابتدائی تعلیم حاصل کرنے کا پتا کسی ماخذ سے نہیں چلتا۔ یہ ضرور ہے کہ ''برہانِ قاطع'' کے تنازع میں انہوں نے غالب کی حمایت میں قطعات و نثر لکھی تھی۔ لالہ سری رام کا بھی یہی خیال ہے کہ ''ان کو جس طرح میرزا غالب سے عقیدت تھی اسی طرح مرزا صاحب سے کچھ قرابت بھی ظاہر فرماتے مگر یہ بات سخن آرائی کے تحت میں رہی اور پایۂ ثبوت کو نہ پہنچی'' [۶] ان کے والد لکھنؤ میں مقیم تھے۔ ۱۲۶۹ھ/ ۵۳۔۱۸۵۲ء میں سخن لکھنؤ آ گئے [۷] یہاں آ کر پہلے تو سیر و تفریح میں لگے رہے۔ قیصر باغ کا میلہ دیکھا، شہر کی سیر کی، چندے جی بہلایا اور اپنے چچا خواجہ محمد بشیر کے پاس رہے جو واجد علی شاہ کے زمانے میں کل ممالک محروسہ ملک اودھ کے مہتمم فوج داری تھی [۸] ''بعد عرصے کے'' ان کے پھوپھا مرزا محمد ابراہیم، سخن کو، اپنی بیٹی سے شادی کے ارادے سے، ساتھ لے کر لکھنؤ سے قصبہ آرہ ضلع شاہ آباد آ گئے۔ قیاساً کہا جاسکتا ہے کہ مرزا ابراہیم نے لکھنؤ سے آرہ آنے کا ارادہ سلطنتِ اودھ کے خاتمے پر ۱۲۷۲ھ/ ۱۸۵۶ء میں کیا ہوگا۔

آرہ آ کر سخن نے وکالت کا پیشہ اختیار کیا اور درجہ بدرجہ امتحان دے کر ۱۸۶۱ء میں سند وکالت درجہ اول حاصل کی [۹] اور یہیں کے ہو رہے۔ نساخ نے سخن کے ترجمے میں انھیں ''وکیل عدالت دیوانی ضلع شاہ آباد'' لکھا ہے [۱۰] یہیں سے وکالت کے دوران کمپنی بہادر کی ملازمت میں آ گئے اور مختلف مقامات مثلاً پورنیہ، عظیم آباد اور مونگیر وغیرہ میں ان کی تعیناتی ہوتی رہی۔ پہلے منصف کے عہدے پر فائز ہوئے اور رفتہ رفتہ صدرِ اعلیٰ کے عہدے پر پہنچ کر ریٹائر

ہوئے۔ سخن کو انگریزی حکومت نے ''خان بہادر'' کا خطاب بھی دیا۔

سخن کا حلقۂ احباب بہت وسیع تھا جس کا اندازہ ''انجمنِ احباب'' کے ان ناموں سے ہوتا ہے جن کا ذکر ''بیانِ جلسہ'' کے ذیل میں ''سروشِ سخن'' کے خاتمے میں آیا ہے۔ انھوں نے دوست احباب سے ملاقات کے لیے ایک ''رفیع الشان مکان'' لے رکھا تھا جہاں روز محفل جمتی اور ہر مہینے کی ۲۹ ویں تاریخ کو بڑا جلسہ ہوتا جس میں شعروشاعری کے ساتھ رقص وسرود کی محفل بھی جمتی۔ جلسے میں آنے والوں میں سید فرزند احمد صفیر بلگرامی، اصغر بلگرامی، محمد افضل خضر، منشی احمد حسین، حکیم سید لقمان حیدر، منشی بالک رام، منشی کیرت نراین، منشی رگھوبردیال وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

اس فہرست سے معلوم ہوتا ہے کہ سخن اور صفیر کے تعلقات ومراسم نہ صرف ''سروشِ سخن'' کی تکمیل ۱۲۷۶ھ تک بلکہ اس کی اشاعت ۱۲۸۱ھ تک بھی خوش گوار تھے۔ ''سروشِ سخن'' میں سخن نے صفیر بلگرامی کے بارے میں لکھا ہے کہ ''سید فرزند احمد صاحب صفیر بلگرامی، جو صاحبِ دیوان ہیں، تحریر ان کی چست، روزمرہ درست، نہایت خوش بیان ہیں۔ ہر شہر ودیار میں ان کی علوِ خاندانی کی شہرت ہے۔ ہر جگہ ان کی قدر ومنزلت ہے۔ بیان کرنے کی کیا حاجت ہے۔'' [۱۱] اس عبارت سے ان کے دوستانہ مراسم کا اظہار تو ہوتا ہے لیکن استادی شاگردی کا دور دور تک کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ صفیر بلگرامی کتابت بھی کرتے تھے اور ایک چھاپا خانہ بھی لگا رکھا تھا۔ سخن نے ''سروشِ سخن'' کے مسودہ کی نقل صفیر بلگرامی سے تیار کرائی۔ نقل کے دوران صفیر نے سخن سے کہا کہ آپ نے ''سروشِ سخن'' میں میرے اشعار نہیں دیے ہیں۔ سخن نے کہا کہ جہاں آپ موقع ومحل دیکھیں اپنے شعر ''سروشِ سخن'' میں شامل کردیں۔ صفیر نے کثرت سے جابجا اپنے شعر ''سروشِ سخن'' میں شامل کردیے۔ مصنف سخن نے اپنے متن میں صفیر کے اشعار کی یہ کثرت دیکھی تو اشاعت کے لیے متن تیار کرتے ہوئے غیر ضروری اشعار خارج کردیے اور ایک آدھ جگہ صفیر کا شعر رہنے دیا جو اب بھی ''سروشِ سخن'' میں شامل وموجود ہے۔ جب ۱۲۸۱ھ میں کتاب چھپ کر آئی تو اس میں اپنے اشعار نہ دیکھ کر صفیر بلگرامی کا ناریل چٹخ گیا اور وہ جھگڑا کھڑا ہو کہ جس کا ذکر آج تک چلا آتا ہے۔ اس کے بعد صفیر نے ''مرقعِ فیض'' کے نام سے اپنے شاگردوں کا ایک تذکرہ مرتب کیا یا کرایا جو نواب تجمل حسین خان عرف سلطان مرزا کے نام سے ان کے اپنے مطبع ''نورالانوار آرہ'' سے ۱۲۹۵ھ میں شائع ہوا [۱۲] جس میں سخن کو صفیر کا شاگرد ظاہر کیا گیا ہے اور اس دعوے کے ثبوت میں اپنا ایک خط بنام مرزا غالب اور غالب کا ایک خط بنام صفیر بھی شائع کیا ہے۔ اس کے جواب میں سخن نے اپنے ایک گم نام شاگرد سردار مرزا آزاد کی طرف سے ''تنبیہ صفیر بلگرامی'' مطبع محمدی پٹنہ سے ۱۲۹۶ھ میں شائع کی [۱۳] جس میں اپنے شاگرد ہونے کی تردید کی اور ساتھ ہی کئی دوسری باتوں کا جواب بھی دیا۔ قاضی عبدالودود، سارے مواد اور حوالوں کو کھنگال کر اس نتیجے پر پہنچے کہ صفیر اور غالب دونوں کے یہ دونوں خط جعلی ہیں [۱۴] اور یہ بھی لکھا کہ صفیر نے اپنے نام غالب کے خطوط جلوۂ خضر جلد اول مطبوعہ نورالانوار آرہ سے ۹ ربیع الثانی ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۵ء میں شائع کردیے تھے۔ جلوۂ خضر جلد دوم بھی اسی مطبع سے ۷ رمضان ۱۳۰۷ھ/ ۱۸۹۰ء کو چھپی اور یہ دونوں خط وہاں بھی موجود نہیں ہیں۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ ''صفیر بلگرامی ایک غیر معتبر راوی ہیں'' [۱۵] ادبی تنازعات میں عام طور پر یہی ہوتا ہے کہ وہ بات، جو وجہِ اختلاف تھی، دور جا پڑتی ہے اور ذاتیات کی کیچڑ اس کی جگہ لے لیتی ہے۔ اب جب کہ اس تنازع پر سے تقریباً سوا سو سال کا عرصہ گذر چکا ہے معروضی مطالعے کے بعد یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ سخن، صفیر کے شاگرد نہیں تھے۔

''برہانِ قاطع'' کا جب تنازع شروع ہوا تو سخن نے غالب کی حمایت میں قطعہ لکھا جو 'ہنگامۂ دل آشوب'' میں شامل ہے اور جب ''ہنگامۂ دل آشوب'' جلد دوم ۱۲۸۴ھ میں شائع ہوئی تو اس میں بھی سخن کے دو فارسی قطعات کے علاوہ اردو نثر میں ایک عبارت بھی شامل ہے۔ سخن نے اردو نثر میں ایک اور کتاب ''تہذیب النفوس'' کے نام سے اپنے بیٹے کی تعلیم کے لیے بھی لکھی تھی۔

سخن فارسی و اردو دونوں زبانوں کے پرگو شاعر تھے۔ ان کا دیوانِ فارسی کبھی شائع نہیں ہوا لیکن ان کا ضخیم اردو دیوان، مرزا غالب کی تقریظ کے ساتھ مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۳۰۳ھ/۱۸۸۶ء میں شائع ہوا تھا۔ سخن کے کلام کے بارے میں نساخ نے یہ رائے دی ہے کہ ''ان کا کلام لکھنویوں کے انداز کا ہے۔ کوئی شعر یا کوئی فقرۂ نثر دہلویوں کے انداز کا ان کے کلام میں نظر نہیں آتا'' [۱۶] مگر یہ رائے پوری طرح اس لیے درست نہیں ہے کہ اس رنگ کے علاوہ بھی ان کے کلام میں ایسے اشعار ملتے ہیں جہاں دہلی و لکھنؤ کے رنگ شاعری کے امتزاج سے ایک نئی سی صورت پیدا ہوگئی ہے مثلاً یہ دو شعر دیکھیے:

سنبھالا ہوش تو مرنے لگے حسینوں پر ۔۔۔ ہمیں تو موت ہی آئی شباب کے بدلے

فرقت میں اب لبوں پہ مری جانِ زار ہے ۔۔۔ آ اے اجل کہ تیرا فقط انتظار ہے

آج سخن شاعر کی حیثیت سے قابلِ ذکر نہیں ہیں لیکن ان کا نام مرزا غالب اور ان کے تنازع کے ساتھ اور ''فسانۂ عجائب'' کے جواب میں لکھی جانے والی تصنیف ''سروشِ سخن'' کے مصنف کی حیثیت سے تاریخِ ادب میں زندہ ہے۔

سخن نے ''سروشِ سخن'' ۱۲۷۶ھ/۱۸۵۹۔۱۸۶۰ء میں لکھی۔ ''سروشِ سخن'' اس کا تاریخی نام ہے جس میں اضافت مقلوبی ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے جو قطعہ تاریخ تصنیف کہا ہے اس کے چوتھے مصرع:
ہاتفِ غیب نے کہا ''نغمہ عندلیب ہے'' کے آخری تین لفظوں سے بھی ۱۲۷۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ''سروشِ سخن'' پہلی بار ۱۲۸۱ھ/۱۸۶۴۔۱۸۶۵ء میں شائع ہوئی۔ مصنف کے فارسی قطعہ تاریخ طبع سے بھی ۱۲۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ''سروشِ سخن'' کئی بار شائع ہوئی اور پھر برسوں بعد مجلس ترقی ادب، لاہور سے ۱۹۶۳ء میں خلیل الرحمٰن داؤدی کی ترتیب و مقدمہ کے ساتھ شائع ہوئی۔

سخن نے ''سروشِ سخن'' کی تصنیف کے تین اسباب بتائے ہیں:
(۱) طبیعت کے تقاضے اور دوستوں کی تحریک پر عشق و عاشقی کی ایک حکایت لطیف لکھنے کی طرف میرا دل مائل ہوا۔
(۲) نام و نشان کی بقا کے لیے بہترین یادگار چونکہ تالیف و تصنیف ہے اس لیے شاہزادۂ آرام دل اور ملکہ حسن افروز کا قصہ اپنی طبیعت کے زور سے قلم بند کیا۔ لیکن تیسری وجہ، جو لکھنؤ سے دور آرہ میں بیٹھ کر سخن کو سوجھی وہ ہی دراصل اس کی وجہ تصنیف تھی۔ سخن نے لکھا:
(۳) ''جو اس قصے کو ملاحظہ کرے وہ یہ نہ سمجھے کہ ''فسانۂ عجائب'' کا جواب لکھا ہے؛ جتنا لکھا ہے لاجواب لکھا ہے۔ نہیں مرزا صاحب یگانہ ہیں۔ وہ موجد ہیں۔ ہم مقلد ہیں۔ فرق صرف اس قدر کہ ہم کم سن اور مرزا صاحب پرانے آدمی، ضعیف۔ پھر کہاں ان کی تالیف اور کہاں ہماری تصنیف۔ ہم نوجوان، وہ صد باراں دیدہ، سنجیدہ و فہمیدہ، پیر کہن پھر کہاں فسانۂ عجائب اور کہاں سروشِ سخن۔ مگس کو ہما کے ساتھ کیا ہم سری۔ ذرّے کو سہا سے کیا ہم سری۔ جو لف و نشر مرتب سمجھے، وہ البتہ ہمارا مطلب سمجھے۔ مگر صاحب موصوف نے جو اپنی تالیف میں بے چارے میر امن دہلوی کو بنایا ہے، اپنی زبان

کی تیزی سے اس صاف گو کو ایک آدھ کڑا فقرہ سنایا ہے، تو ہم بھی اب کہتے ہیں کہ سرور لکھنوی نے اٹھارہ مرتبہ فسانہ عجائب کو درست کیا۔ جو فقرہ سست پایا اسے چست کیا مگر غلطی نظر نہ آئی۔ کئی مرتبہ کتاب چھپی مگر وہ بات نہ چھپی۔ قصہ اپنا از سرنو ملاحظہ فرمائیں۔ ابتدا سے انتہا تک دیکھ جائیں اور سمجھیں کہ کئی جگہ تانیث کو تذکیر لکھا ہے اور تذکیر کو تانیث باندھا ہے...... اکثر غلط ہے، بالکل صحیح نہیں۔ حق تو یہ ہے کہ جو اردوے معلّی کی زبان نہیں جانتا، تذکیر و تانیث کو نہیں پہچانتا، جو شاہ جہاں آباد میں نہیں رہا ہے، جس نے دربار شاہی نہیں دیکھا ہے، وہ فسانہ کیا لکھے۔ اس کا منھ کیا ہے...... اردو جن کی زبان انھیں پر لعن طعن۔ ایسا بھی آدمی بے پیر نہ ہو"

''سروشِ سخن''، ''فسانۂ عجائب'' کے جواب میں ضرور لکھی گئی ہے اور اس کے قصے پر ''فسانۂ عجائب'' کا واضح اثر اور کرداروں کے طور اطوار میں واضح مماثلت ملتی ہے لیکن اپنی نثر اور اسلوبِ بیان کے لحاظ سے وہ ایک قابلِ ذکر طبع زاد تصنیف ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ سخن نے اپنے قصے کو سرور کے قصے سے اس لیے قریب رکھا تا کہ ایک ہی میدان میں پڑھنے والا یہ مقابلہ دیکھ کر خود فیصلہ کر سکے کہ کون بہتر ہے۔ قصے کا بیرونی ڈھانچا کم و بیش ایک سا ہے۔ فسانۂ عجائب میں 'جان عالم' توتے کی زبانی 'انجمن آرا' کے حسن کی تعریف سن کر دل و جان سے عاشق ہو جاتا ہے اور اس کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ سروشِ سخن میں 'آرام دل' فارس کی شہزادی ملکہ 'حسن افروز' کی تصویر دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور اس کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ جان عالم کی طرح آرام دل بھی بڑی دعاؤں کے بعد پیدا ہوا ہے ''فسانۂ عجائب'' میں وزیرزادہ جان عالم کے ہمراہ ہوتا ہے۔ سروشِ سخن میں محمود تاجر ساتھ ہوتا ہے۔ دونوں کرداروں میں فرق یہ ہے کہ فسانۂ عجائب میں وزیرزادہ غداری کرتا ہے۔ سروشِ سخن میں محمود تاجر شروع سے آخر تک وفادار رہتا ہے۔ یہ دونوں کردار قصے کو حسبِ ضرورت آگے بڑھاتے ہیں۔ جان عالم، جو پہلے سے شادی شدہ ہے انجمن آرا کی تلاش میں چلتے چلتے راہ میں ملکۂ مہر نگار سے ملتا ہے جو اس پر عاشق ہو جاتی ہے لیکن انجمن آرا تک پہنچنے میں اس کی ایسی مدد کرتی ہے کہ اگر وہ ایسا نہ کرتی تو جانِ عالم کا انجمن آرا تک پہنچنا دشوار تر ہو جاتا۔ سروشِ سخن (سروش) میں جب پریاں آرام دل کو پیڑ کے نیچے سوتے ہوئے اٹھا کر لے جاتی ہیں اور فریب سے ملک داراب میں 'شہزادہ سیاہ فام' سے نکاح پڑھوانے کے بجائے ''آرام دل'' کو بادشاہ کے حضور میں پیش کر کے اس سے نکاح پڑھوا دیتی ہیں اور شہزادی صنوبر 'آرام دل' کے حسن و جمال کو دیکھ کر دل و جان سے اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ شہزادہ اس کی بے قراری اور موقع و محل دیکھ کر ''صنوبر سے اپنے پھر آنے کا وعدہ'' کرتا ہے اور وہی پریاں اسے اس جگہ پر واپس پہنچا دیتی ہیں جہاں سے اسے اٹھایا تھا اور پھر آرام دل اور محمود تاجر دونوں ملکِ فارس کے لیے روانہ ہو جاتے ہیں۔

راستے میں جیسے جان عالم گرمی کی شدت سے حوض میں نہانے کے لیے اترتا ہے اور پھنس جاتا ہے اسی طرح آرام دل باغ کے دروازے کو دیکھ کر محمود کے منع کرنے کے باوجود، باغ میں جیسے ہی داخل ہوتا ہے تو دروازہ کھٹ سے بند ہو جاتا ہے اور دیو اس باغ و مکاں کو اٹھا کر کوہ قاف لے جاتے ہیں جہاں ملکہ سیم تن پری زاد سے اس کی ملاقات ہوتی ہے جو اس پر اپنے عاشق ہو جانے کے قصے کو بیان کرتے ہوئے بتاتی ہے کہ گردشِ سبع سیارہ سے اسے معلوم ہوا تھا کہ چار برس میں آرام دل سے اس کی ملاقات ہوگی اور وصل حاصل ہوگا۔ اس نے یہ باغ و مکاں اسی لیے بنوایا تھا اور کہتی ہے کہ ''اب آپ یہیں رہیں اور جب تک ہم نہ کہیں، کہیں نہ جائیں۔'' میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' میں شہزادہ بے نظیر کے ساتھ بھی یہی صورت پیش آتی ہے اور فسانۂ عجائب میں بھی جان عالم کے ساتھ اسی طرح کی

صورت پیش آتی ہے۔ حالات کو دیکھ کر جب سیم تن پری آرام دل سے آج کی رات یہیں سحر کرنے کے لیے کہتی ہے تو آرام دل کہتا ہے: ''وہ تابع دار ہے۔ جو ارشاد ہوگا بجالاؤں گا مگر صبح جاتے وقت نہ روکیے گا'' جب صبح ہوتی ہے تو سیم تن اس شرط پر جانے کی اجازت دیتی ہے کہ واپسی پر اسی باغ میں ملاقات کریں اور اوروں کی طرح مجھے بھی اپنی سلکِ زوجیت میں لائیں''۔ آرام دل اس شرط کو منظور کر لیتا ہے۔ یہاں بھی سروش سخن اور فسانۂ عجائب کا قصہ مماثل ہے۔ 'عجائب' میں جان عالم کی تین بیویاں ہو جاتی ہیں: ماہ طلعت، انجمن آرا اور ملکہ مہر نگار۔ اسی طرح دل آرام کی بھی تین بیویاں ہو جاتی ہیں: ملکہ حسن افروز، صنوبر اور سیم تن پری اور وہ تینوں کے ساتھ ملکِ چین واپس آتا ہے۔

آرام دل مزاج کے لحاظ سے بھی جانِ عالم سے مماثل ہے۔ محمود تاجر اسے باغ میں جانے سے منع کرتا ہے مگر وہ نہیں سنتا۔ اسی طرح جان عالم ملکہ مہر نگار کا مشورہ نہیں مانتا اور مصائب کا شکار ہو جاتا ہے۔ تبریز پہنچ کر آرام دل، محمود سے شہر کی سیر کے لیے کہتا ہے۔ محمود منع کرتا مگر آرام دل نہیں مانتا اور پیر زال وساحرہ کے دام میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ جان عالم مہر نگار کے منع کرنے کے باوجود جہاز میں بیٹھ کر دریا کی سیر کو نکلتا ہے اور جہاز ڈوب جاتا ہے اور جان عالم، انجمن آرا اور ملکہ مہر نگار ایک دوسرے سے بچھڑ جاتے ہیں۔ آرام دل بھی، طلسمی شیشے کے کل دار جہاز میں، ملکہ حسن افروز کے منع کرنے کے باوجود سیر کو نکلتا ہے۔ جہاز تباہ ہو جاتا ہے اور یہ سب ایک دوسرے سے بچھڑ جاتے ہیں۔ سروش سخن پڑھتے ہوئے بار بار ذہن فسانۂ عجائب کے قصے کی طرف جاتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ مماثلتیں سخن نے شعوری طور پر رکھی ہیں تاکہ عجائب و سروش کا مقابلہ کیا جا سکے اور پڑھنے والے کو معلوم ہو کہ ''سروش سخن''، ''فسانۂ عجائب'' سے کتنی آگے ہے۔ سروش یہی سمجھتے تھے۔ یہ ضرور ہے کہ عجائب کے مقابلے میں سروش کا قصہ زیادہ گٹھا ہوا ہے۔ اس میں پھیلاؤ سے زیادہ سمٹاؤ ہے۔

ملکہ حسن افروز کی شادی کے موقع پر شادی بیاہ کی رسموں کا بیان بھی سخن نے اسی طرح جم کر لکھا ہے، جس طرح انجمن آرا کی شادی کے بیان میں سرور نے لکھا ہے۔ مقابلے کا جذبہ ہر قدم پر سروشِ سخن میں نظر آتا ہے مثلاً بازار کا بیان۔ سراپا۔ نہر کا بیان۔ موتی محل کا بیان۔ بازار لشکر کا بیان یا ملکِ فارس سے آرام دل کا شادی وقیام کے بعد روانگی ورخصت کا بیان۔ یہ سب بیان سخن نے 'عجائب' کے جواب میں دلّی کی معاشرت وتہذیب کا رنگ ملا کر لکھے ہیں لیکن آج یہ فرق اس لیے محسوس نہیں ہوتا کہ دلّی اور لکھنؤ کی معاشرت وتہذیب بنیادی طور پر ایک ہی تھی اور جو فرق تھا وہ لکھنؤ کی 'فارغ البالی' اور دلّی کی معاشی بدحالی، کی وجہ سے تھا۔ حتیٰ کہ آرہ جیسے چھوٹے شہر میں سخن ''انجمن احباب'' قائم کرتے ہیں تو وہاں بھی خیرات (مذہب) شاعری (تخلیق) اور رقص وسرود (عیش وتفریح) تینوں ایک ساتھ نظر آتے ہیں۔ یہ سب پہلو یکساں طور پر دلّی، لکھنؤ کے ساتھ سارے ہندوستانی معاشرے میں ملتے ہیں۔ عشق اس تہذیب کا ترجمانِ حیات ہے، جس سے طالب ومطلوب دونوں طمانیت حاصل کرتے ہیں۔ شاعری اس تہذیب کے رگ وپے میں سرائیت کیے ہوئے ہے اور یہی اس کا اسلوبِ تخلیق ہے۔ صنوبر اور آرام دل ملتے ہیں تو شعروں ہی سے حالِ دل بیان کرتے ہیں اور یہی اشعار مکالمہ بن جاتے ہیں۔

''فسانۂ عجائب'' میں بھی کثرت سے اشعار اسلوبِ بیان کا حصہ بن کر شاملِ عبارت ہوئے ہیں لیکن ''سروشِ سخن''، میں اشعار قصے کی نثر کے ساتھ ایک جان ہو کر آئے ہیں۔ یہاں یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ شعر اسی موقع سے متاثر ہو کر کہے گئے تھے خصوصاً غالب کے اشعار تو ایسے ایک جان ہو کر آئے ہیں کہ سروش میں انھیں پڑھ کر نیا لطف آتا

ہے۔ جب شہزادہ آرام دل بعدِ وصل سیم تن پری سے رخصت مانگتا ہے تو وہ کہتی ہے کہ ''رخصت چہ معنی دارد۔ تم نے سنا نہیں''۔ اور مثنوی ''گلزار نسیم'' کا یہ مصرع پڑھتی ہے: ع آتا ہو تو ہاتھ سے نہ دیجے۔ میرا اس مصرع پر عمل ہے۔ شاہ زادہ اس کا دوسرا مصرع پڑھتا ہے: ع جاتا ہو اس کا غم نہ کیجے۔ اور کہتا ہے کہ یہ مصرع عمل کے لائق ہے، اس سے فائق ہے۔ یہ مکالمہ اس صورت حال کو خوش گوار بنا کر اس میں نئی روح پھونک دیتا ہے۔ یہ تہذیب زندگی کے ہر پہلو کو شاعری کے وسیلے سے جانتی تھی اس لیے وہ نثر کو بھی شاعری بنا کر قبول کرتی تھی۔ اس دور میں ''فسانۂ عجائب'' کی مقبولیت کا یہی راز تھا۔ ''سروشِ سخن'' میں سارے کردار اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں اور بات بات پر حسبِ موقع شعر پڑھتے ہیں۔ سروش سے معلوم ہوتا ہے کہ ملکہ حسن افروز اور شہزادہ آرام دل خود بھی شعر کہتے تھے۔ ملکہ حسن افروز آرام دل کا ہاتھ پکڑ کر ایک دوسرے کو شعر سناتے ہوئے مسندِ زریں پر جا بیٹھتے ہیں۔ اسی کیفیتِ عشق میں ملکہ کا ''ذہن جولاں تو چھ شعر کی ایک غزل برمحل طبع زاد ہوئی'' جس کے جواب میں آرام دل نے اسی زمین میں چھ شعر کی ایک اور غزل ملکہ سے مخاطب ہو کر پڑھی۔ ادھر قصے کا ایک اور کردار محمود تاجر بھی مصور ہے۔ ملکہ حسن افروز اور آرام دل کی تصویریں اسی کی بنائی ہوئی تھیں جن سے قصہ متحرک ہو کر آگے بڑھتا ہے۔ کرداروں کے اسی مزاج سے فسانۂ عجائب اور سروش سخن کا جمالیاتی پہلو اجاگر و نمودار ہوتا ہے۔ اس تہذیب کا جمالیاتی مزاج شعر و شاعری، مصوری، موسیقی سے مل کر بنا ہے جس میں شمشیر و سناں کا دور دور تک نام و نشان نہیں ملتا۔

''فسانۂ عجائب'' کی طرح ''سروشِ سخن'' کے مطالعے سے بھی اس دور کی تہذیب نمایاں ہوتی ہے۔ یہ طبقۂ خواص کی تہذیب تھی۔ سروش سخن کے مطالعے سے معلوم کیا جا سکتا ہے کہ فرد کا طرزِ عمل کیا تھا۔ لباس کس قسم کے ہوتے تھے۔ مہمان داری اور تواضع کی کیا صورت تھی۔ لوگوں کے کیا مشاغل تھے۔ قسم کھانے کی کیا اہمیت تھی۔ ملکہ حسن افروز آرام دل کا ہاتھ پکڑ کر کہتی ہے: ''تمھیں میری جان کی قسم۔ سچ بتاؤ کہاں گئے تھے..... جب ملکہ نے ایسی شدید قسم دی تو شہزادہ کو جز راستی کچھ بن نہ آئی'' اگر تہذیب کے زاویۂ نظر سے اس داستان کو دیکھا جائے تو یہاں بھی، فسانۂ عجائب کی طرح، ''چھوٹی امت'' یعنی عوام نظر نہیں آتے۔ اگر آتے بھی ہیں تو بھک منگوں، شہدوں، غریب غربا، غلاموں، باندیوں اور نوکروں کی صورت میں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے برخلاف بادشاہ، وزیر، شہزادے شہزادیاں، نواب، امراء اپنے مرتبے کے ساتھ، اپنے اپنے منصب کے مطابق بولتے چالتے نظر آتے ہیں۔ ہر چیز ان کے مطیع ہے۔ ہر رسم، ہر بات کے طریق کار مقرر ہیں جن سے سرمو تجاوز نہیں کیا جاتا۔ آرام دل بادشاہ سے ملاقات کے لیے دربار میں آتا ہے تو یہ تصویر سامنے آتی:

''خلاصۂ کار آرام دل بہ کر و فرِ بسیار داخل دربار شاہی ہوا۔ غلغلۂ حسن و جمال اس نیرِ اقبال کا از ماہ تا بہ ماہی ہوا۔ لال پردے کے قریب پہنچتے ہی وہ سرخ رو یعنی شہزادہ خوش خو گھوڑے پر سے اترا۔ خاص بردار اور چوب دار آگے ہوئے۔ نقیب بہ آواز بلند پکارے کہ شہزادہ عالم پناہ سلامت۔ رسالے کے دستے نے پرا باندھ کر سلامی دی۔ آفتاب نے فلک پر ماہی مراتب صدقے اتارے۔ آسمان نے سورج مکھی دکھائی۔ خواصوں نے مہتابی لگائی۔ غرض کہ امراء اور مصاحب شہزادے کو بیچ میں کیے ہوئے، پیچھے محمود وفادار، عرق چیں لیے ہوئے، دیوانِ خاص میں تختِ شاہی کے قریب پہنچے۔ بادشاہ نے وزیر اعظم کو استقبال کے لیے بھیجا۔ وزیر حسبِ دستور کورنش بجا لایا اور شہزادے کا قدم بوس ہوا''

اس طرح کی بے شمار صورتیں ساری داستان میں پھیلی ہوئی ہیں جن سے اس دور کا رنگ و مزاج نمایاں ہوتا ہے۔

قصے کی دلچسپی اور داستان کی تیکنیک عجائب وسروش دونوں میں ملتی جلتی ہیں۔ عام طور پر داستانوں میں حصولِ مدعا پر قصہ تمام ہو جاتا ہے لیکن عجائب کی طرح سروش میں بھی حصولِ مدعا کے بعد قصہ نیا رخ اختیار کر لیتا ہے اور قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ دلچسپی برقرار رہتی ہے۔

میر امن نے ''باغ و بہار'' لکھی اور اپنے زمانے کی دلّی کی زبان وتہذیب کو قصے کے ذریعے بیان کیا۔ ایک طرح سے جواب میں سرور نے ''فسانۂ عجائب'' لکھا اور اپنے زمانے کے لکھنؤ کی زبان وتہذیب کو قصے کے ذریعے بیان کیا۔ ''باغ و بہار'' دلّی کی تہذیب اور زبان و بیان کا نمونہ بن کر کلاسیک کا درجہ اختیار کر گئی اور ''فسانۂ عجائب'' لکھنؤ کی تہذیب اور زبان کی ترجمان بن کر کلاسیک کا درجہ اختیار کر گئی۔ جب ''دہلوی مولد اور لکھنوی مسکن'' خواجہ فخر الدین حسین سخن نے ''سروشِ سخن'' لکھی تو دلّی اور لکھنؤ کی نمائندگی وترجمانی کے یہ دروازے بند ہو چکے تھے اور اب سخن، دلّی اور میر امن کی حمایت میں ''فسانۂ عجائب'' کا جواب لکھ رہے تھے۔ ایسا جواب جس میں ''فسانۂ عجائب'' کا مزہ بھی ہو اور ''باغ و بہار'' کا لطف بھی۔ سخن نے ان دونوں مزوں اور رنگوں کو ملا کر ''سروشِ سخن'' لکھنے کی کوشش کی۔ ان کا جھکاؤ دلّی کی طرف ہے۔ اسی لیے اس میں دلّی کی زبان وتہذیب کا رنگ چوکھا آیا ہے لیکن ''فسانۂ عجائب'' کا جواب لکھنے اور خود ان کی اپنی تربیت کا لکھنوی پہلو بھی اجاگر ہوا ہے اور دہلوی ولکھنوی رُخوں کا یہی ''امتزاج'' اس کی وہ خصوصیت ہے جس سے ''سروشِ سخن'' کی تاریخی اہمیت متعین ہوتی ہے۔ ''امتزاج'' کی یہ خصوصیت ہمیں قصے میں تلاش نہیں کرنی چاہیے کہ ''سروش'' کا قصہ ''عجائب'' کی طرح کا ہے بلکہ اسے ''سروش'' کی نثر میں تلاش کرنا چاہیے۔

اس سلسلے میں میں پہلا کام سخن نے یہ کیا کہ سرور کی اس نثر کو، جو ''دیباچے'' میں نہیں بلکہ قصے میں استعمال ہوئی ہے، زیادہ سادگی سے اپنے قصے میں بیان کیا ہے لیکن قافیے کو، رعایت لفظی وضلع جگت کے ساتھ، ساری نثر میں بحال رکھ کر ساتھ ہی اپنے نثری اسلوب میں سرور کے لہجے کو بھی برقرار رکھا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ چند سطریں پڑھیے:

''جوں ہی نظر ملائی تیغِ نگاہ سے گھائل ہوئی، طبیعت اور بھی مائل ہوئی۔ غالب

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی — دونوں کو اک ادا سے رضا مند کر گئی

دل نیاز منزل زلفِ پُرخم کا طرّہ بنا۔ تارِ نظر سے کمانِ ابرو میں چلا بندھا..... سنانِ مژگاں سے خوب نیزہ بازی ہوئی، دلوں کے پرزے اڑے، جلادِ عشق کی اچھی فتنہ پردازی ہوئی۔ شعلۂ رخسار سے کاشانۂ صبر وتحمل جل گیا، اشکوں نے جو بجھانے کا ارادہ کیا، پنجۂ مژگاں آبلوں سے پھل گیا...... باز دیکھ کر تمنائے وصال میں شانہ پھڑکا، مرغِ دل کو کسی قبلہ رو کی تلاش میں جو بسمل پایا اور کچھ گماں ہوا، جی دھڑکا'' (سروشِ سخن، ص ۴۲، ۴۳)

یہاں قافیہ، رعایت لفظی، سجع سب ساتھ ساتھ استعمال ہو رہے ہیں۔ اور بیان کا حصہ بن کر ایک رنگ ہو گئے ہیں۔ ساتھ ہی سرور کا مخصوص کھنک دار لہجہ بھی مل کر نثرِ سرور کا جواب دے رہا ہے۔ فسانۂ عجائب کے مطالعہ میں ہم نے اس مخصوص لہجے کی کئی مثالیں دی ہیں اور اس انداز کو ''ٹیپ کے فقرے'' کا نام دیا۔ یہاں صرف دو جملے ''عجائب'' سے نقل کیے جاتے ہیں تاکہ مقابلے سے نثر کے رنگ ومزاج کو سمجھنے میں آسانی ہو:

(الف) ''افسوس یار نے عیاری کی، دغا سے یہ نوبت ہماری کی'' (فسانہ عجائب، ص ۲۳۶)

(ب) ''غرض جو بولا وہ مارا گیا، جان سے بے چارہ گیا'' (ایضاً ص ۲۳۶)

ان دونوں جملوں میں قافیے موجود ہیں۔'ٹیپ کا فقرہ' جملے کے پہلے حصے کو نمایاں کر کے فنی اثر کو بڑھا رہا ہے۔ بظاہر دوسرا فقرہ، پہلے فقرے میں کہی ہوئی بات کی تکرار معلوم ہوتا ہے لیکن دراصل یہ پہلی بات میں لہجے کا زور پیدا کر کے اسے پُراثر بنا رہا ہے۔ یہ انداز یکسانیت کے ساتھ سرور کی ہر نثری کتاب میں التزام کے ساتھ ملتا ہے۔ سخن نے بھی اپنی نثر میں اس انداز بیان کو اختیار کر کے اپنے لہجے کو سرور کے لہجے سے ملایا ہے مثلاً ''سروشِ سخن'' کے یہ دو تین جملے دیکھیے

۱۔ فقط ایک خواص باقی رہی جو اس حال سے خبردار تھی، محرم اسرار تھی''

۲۔ ''اے محمود! جس دن سے تو مر گیا، مجھے زندہ در گور کر گیا''

۳۔ ہائے محمود کہہ کر لپٹ گیا، دیر تک روتا رہا، اشکوں سے منہ دھوتا رہا۔

ان جملوں میں وہی لہجہ ابھر رہا ہے جو سرور کی نثر کی خصوصیت ہے لیکن یہاں وہ رچاوٹ نہیں ہے جو ''عجائب'' پڑھتے ہوئے محسوس ہوتی ہے۔ ''امتزاج'' نے اس لہجے اور طرز ادا کو قدرے بدل کر فنی اثر کو ہلکا کر دیا ہے اور اسی لیے، مماثلت کے باوجود، طرز ادا کا رنگ بھی ہلکا ہو کر قدرے مختلف سا ہو گیا ہے۔ اگر سرور کے اسلوب بیان کے رنگ کو گہرا نیلا کہا جائے تو سخن کے اس مماثل اسلوب کے رنگ کو ہلکا آسمانی کہا جائے گا۔ مماثلت کے باوجود ''سروش سخن'' کے اسلوب بیان کا الگ پن اسی امتزاج کا نتیجہ ہے۔

''سروش سخن'' کی نثر میں فارسی روایتِ اسلوب کے نمونے ساری داستان میں موجود ہیں اور قصے کے ہر باب کے آغاز میں التزام کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ اس نثر کا مقابلہ سرور کی اس عبارت سے کیجیے جو ہر باب کے آغاز میں آتی ہے تو یہاں کوئی نمایاں فرق محسوس نہیں ہوگا۔ اگر ہوگا تو یہ کہ سرور کا قلم اس رنگ کی عبارت پر زیادہ قادر ہے۔ لیکن ''سروش'' کی نثر میں تنوع زیادہ ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ سخن اپنی نثاری کی دھاک بٹھانے کے لیے نثر کے نئے نئے تجربے کر رہے ہیں اور ہر تجربہ طرز ادا کے لحاظ سے ایک دوسرے سے الگ سا ہے۔ مکالموں میں بھی دلربا (خواص) کی زبان، صنوبر (ملکہ) کی زبان اور پری زاد سیم تن کی زبان اور ان کے لہجے سب الگ الگ ہیں۔ بازاریوں اور عوام کی زبان ان سب سے مختلف ہے۔ جب سخن کسی کا حلیہ بیان کرتے ہیں تو ایک واضح تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے مثلاً شہزادہ سیہ فام کی یہ تصویر دیکھیے۔ لال پری اور سبز پری شہزادے کو دیکھنے جاتی ہیں:

> ''دیکھتی کیا ہیں کہ ایک کالا بھجنگا، آبنوس کا کندہ، پاؤں سے لنگڑا، ہاتھ کا ٹنڈا، لال لال خوں خوار آنکھیں، بھویں جیسے دو کھنکھجورے، ناک بیٹھی ہوئی، ہونٹ لٹکے ہوئے، دانت مانند شریفے کے بیجوں کے نمایاں، بال مثل تنکلے کے سخت و درشت یا جیسے ڈورکہ جس میں صد ہا مریاب، اس جوانی میں گالوں پر جھریاں، سر میں کھجاتے کھجاتے ایسے گڑھے پڑ گئے تھے کہ سر نا ہموار پر مندیل باندھنی دشوار تھی۔ ایک ہاتھ کہ شانے سے غائب ہے، اس کی شان عجائب ہے، دوشالے میں چھپائے بیٹھا ہے۔ دہنے پاؤں کو کہ فالج زدہ ہے، پاؤں پاؤں سے دبائے بیٹھا ہے''

اس عبارت سے مصور اس بدصورت انسان کی بھرپور تصویر بنا سکتا ہے۔ یہ تصویر داستان پڑھنے والے کے ذہن پر اسی طرح نقش ہو جاتی ہے جس طرح سرور کی جادوگرنی کی تصویر۔ ''سروش سخن'' کی یہ تصویریں ایک دوسرے سے جدا اور کردار کے عین مطابق ہیں۔ یہی پریاں جب آرام دل کی طرف آتی ہیں تو اس کی تصویر بالکل الگ، منفرد اور بھرپور ہے اور یہ تصویر پڑھنے والے کی قوتِ تخیل سے آ ملتی ہے۔

اسی طرح مختلف طبقوں کی زبان کے مختلف لہجے 'سروش' میں فنی اثر کو بڑھاتے ہیں اور قصے کے لطف میں فطری رنگ کو ابھار کر، اضافہ کرتے ہیں۔ شہزادہ آرام دل مہمات سر کر کے اپنے وطن واپس پہنچتا ہے تو مختلف طبقوں پر اس کا جس طرح اثر ہوتا ہے سخن اسے اپنے بیان سے پُر لطف و پُر اثر بنا دیتے ہیں۔ یہاں اس نثر کے سرے جدید دور کی نثر سے آملتے ہیں:

(الف) ''یہ سنتے ہی لوگ مارے خوشی کے پھول گئے، سب کاروبار بھول گئے، لوگوں کو گویا عید ہوئی، جلدی جلدی ہر ایک نے کپڑے بدلے، عطر لگایا۔ کوئی ہاتھی پر سوار ہوا، کسی نے گھوڑا کسوایا۔ کسی نے کہا میرا تام جان نکال لو۔ کسی نے کہا سب سپاہیوں کو ساتھ چلنے کے لیے بلا لو۔ کوئی بولا میاں جلد آؤ، رتھ کسوا کے لاؤ۔ کس نے کہا جلدی فنس منگواؤ، شہدوں میں غل ہوا۔ کسی نے کہا: ابے لیا لپک کے آ۔ کوئی جوا کھیلتے کھیلتے اٹھا اور جھوم کر کہتا ہوا چلا کہ ابے اوگلامی تیرے پیر کو یوں توں کروں، دیکھ میرا سجادہ آیا، آج اٹھارہ گنڈے لاتا ہوں''

(ب) '' خلقت دو راستہ صف باندھ کر سلام کرتی تھی۔ آرام دل سلام کا جواب اشارے سے دیتا تھا۔ جب زیادہ گھبراتا تھا تو ہاتھ اٹھا لیتا تھا۔ سلام کے جواب پر لوگوں میں ردو بدل ہوئی تھی۔ ایک کہتا تھا: نہیں یہ میرے سلام کا جواب ہے۔ وہ جواب دیتا تھا کہ میاں تمھاری طرف تو دیکھا بھی نہیں۔ غرض اسی پر بل چل ہوتی تھی۔ پچھلے ہاتھی پر چوب دار روپے اور اشرفیوں کی کھچڑی تقسیم کرتا آتا تھا۔ شہدوں نے کسی سے اس کا نام پوچھ لیا پھر تو وہ گالیاں سنائیں، ایسی دھجیاں اڑائیں کہ اس کا ناک میں دم کر دیا۔ ہنساتے ہنساتے لوگوں کو بسمل کر دیا۔ کسی نے ہاتھی کا لینڈ پھینک مارا۔ کسی نے گالی دے کر پکارا۔ کسی نے کیچڑ پھینکی۔ کسی نے لکڑی بڑھا کے پگڑی اچھال دی۔ کوئی بولا! ابے او کرم بکس، ہمارا سجادہ تو بڑا سکھی داتا ہے مگر معلوم ہوا کہ سجادی کنجوس مکھی چوس ہے۔ ابے پدر کے گھوڑے تو بھی اس کا نوکر معلوم ہوتا ہے۔ جب وہ بے چارہ مٹھائیاں بھر بھر کر پھینکتا تو شہدے کہتے: ہاں پٹھے ہاں، بنے پھینکے جا۔ واہ تیرا کیا کہنا۔ ابے تو تو لبوجھنا ہے۔ تجھے الّو کا پٹھا کون کہتا ہے''

یہ اسلوب بیان سرور اور امن دونوں سے مختلف ہے۔ یہ عبارت نہ ''عجائب'' میں اور نہ ''باغ و بہار'' میں ملائی جا سکتی ہے۔ اس میں دلّی اور لکھنؤ کے لہجے مل گئے ہیں اور اسلوب بیان کی ایک نئی سی صورت سامنے لاتے ہیں۔ یہی وہ طرز ادا ہے جو ''سروشِ سخن'' کے اس رنگ کو ابھارتا ہے۔ جس میں واقعیت کے ساتھ ایک الگ پن سا موجود ہے۔ یہی جدید اردو نثر کا وہ اسلوب بیان ہے جو فورٹ ولیم کالج کی سادہ نثر کو اردو نثر کی روایت سے ملا کر سرسید کی جدید اردو نثر سے ملا دیتا ہے۔ یاد رہے کہ یہ نثر نہ دلّی میں لکھی گئی اور نہ لکھنؤ میں بلکہ 'دہلوی مولد اور لکھنؤ مسکن فخر الدین حسین سخن، نے صوبہ بہار کے شہر آرہ ضلع شاہ آباد میں بیٹھ کر ۱۲۷۶ھ/۱۸۵۹ء میں تحریر کی ہے۔

اردو نثر میں قدرتِ بیان کا سکہ جمانے کے لیے سخن نے مختلف قسم کی روایتی نثر کے نمونے بھی سروش سخن میں تحریر کیے ہیں۔ روایتی نثر کی کئی قسمیں ہیں۔ ایک نثر مرجز کہلاتی ہے جس میں وزنِ شعر تو ہوتا ہے لیکن قافیہ نہیں ہوتا۔ ایک نثر مقفیٰ کہلاتی ہے جس میں قافیہ تو ہوتا ہے لیکن شعر کا وزن نہیں ہوتا۔ ایک نثر مسجع کہلاتی ہے۔ جس میں فقرے وزن میں برابر ہوتے ہیں اور حرفِ آخر بھی موافق ہوتا ہے یعنی پہلے فقرے کے تمام الفاظ دوسرے فقرے کے تمام الفاظ سے وزن اور حرفِ آخر میں موافقت رکھتے ہیں۔ نظم میں جب یہ صنعت آتی ہے۔ تو مرصع کہلاتی ہے اور نثر میں اسے مسجع کہتے ہیں۔ ایک نثر عاری ہوتی ہے جس میں الفاظ میں نہ وزن کی قید ہوتی ہے نہ قافیہ کی یعنی وہ نثر جو ان سب

باتوں سے عاری ہو[۱۷] یہی جدید اردو نثر ہے۔ جس میں سارا زور معنی و مفہوم کی ادائیگی پر ہوتا ہے اور مناسب و موزوں لفظوں میں اپنی بات کو بول چال کی زبان میں ادا کیا جاتا ہے۔

فسانۂ عجائب میں روایتی نثر کے کم و بیش سارے نمونے ملتے ہیں۔ سروشِ سخن میں بھی یہ سب صورتیں ملتی ہیں۔ لیکن یہاں اہتمام فسانۂ عجائب سے کم ہے۔ یہی صورت ''رنگینی'' کی ہے۔ فسانۂ عجائب کا ''دیباچہ'' روایتی و رنگین نثر کا نمونہ ہے اور قصے کا اسلوب مقفیٰ و مسجع عبارت سے رنگین بنایا گیا ہے۔ روایتی رنگین نثر وہ ہے جس میں دائے مطلب میں ایک طرح کے الفاظ کی رعایت کی جاتی ہے اور نثر میں شاعری کا رنگ شامل کیا جاتا ہے۔ ''سروشِ سخن'' میں یہ رنگ بھی ''فسانۂ عجائب'' کے مقابلے میں ہلکا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ''سروش'' میں دلی اور لکھنؤ کے مزاجوں کا ''امتزاج'' ہوا ہے۔

سخن نے بعض ایسی صنعتیں بھی اپنی نثر میں استعمال کر کے دکھائی ہیں جو زیادہ تر روایتی شاعری میں استعمال ہوتی رہی ہے۔ ان میں ایک نثر عاطلہ ہے جسے مہملہ اور غیر منقوطہ بھی کہتے ہیں۔ سروشِ سخن میں غیر منقوطہ نثر الگ سے نمائش کے لیے نہیں لکھی گئی ہے بلکہ یہ بھی بیانِ قصہ کا جزو بن کر آئی ہے۔ پوری عبارت میں جو کتاب کی ۲۳ سطروں کو محیط ہے، ایک لفظ بھی نقطہ دار استعمال نہیں ہوا ہے۔ یہ عبارت اس طرح شروع ہوتی ہے:

''حاصل کار آرام دل، سوگ وار گرم رو، راہِ الم اور صرصر وار آوارۂ عالم ہوا: اسد اللہ

حرص وصل سر دل دار اُو را   ہوس طرۂ طرار اُو را

اس کا طالع کم رسا، محروم رہا۔ مدعائے وصال معدوم رہا۔ گو کہ اس دم آرام دل کا سہو محو کا عالم اور دگر حاصل ہوا۔ دلِ والہ اس والا گہر کا گل کھا کر دُم طاؤس ہوا۔ اس دم آہو رم کا دُس کوس گم کردہ جو اس کو صحرا کوہ اور کوہ صحرا محسوس ہوا۔ سرو صال دل دار مرہم درد دل رہا۔ دل و دادِ محل کو اس مل کا سرور حاصل رہا.........'' (ص ۱۹۰)

قصہ بیان کرتے ہوئے ایک اور جگہ پر ''صنعت منقطع الحروف'' میں عبارت لکھی گئی ہے۔ اسے ''صنعتِ حذف'' بھی کہتے ہیں اس میں کسی حرف کے نہ لانے کا التزام کیا جاتا ہے مثلاً اگر یہ التزام کیا جائے کہ اس میں الف کا حرف استعمال نہیں کیا جائے گا، جو بے حد مشکل کام ہے تو اسے ''قطع الالف'' کہا جائے گا۔ اگر ب نہیں ہوگی تو اسے ''قطع البا'' کہا جائے گا۔ ذیل کی عبارت میں سخن نے نثر میں ایسا ہی التزام کیا ہے اور یہ نثر بھی بیانِ قصہ کا جزو بن کر آئی ہے۔

''آرام دل، دل دادۂ وارثِ داد رس، رہ رو راہِ ذوق، دور روز دو دو آرام، رم از درِ دم آزردہ دل، رخ زرد، راز دار درد دل، داغ آزردۂ آواز، راغ زاریٔ دل، آرۂ آرزوئے دل، ذرہ ذرہ دوری، دل آرام دل آزار، دلِ آرام دل داغ داروزن؛.........'' (ص ۱۹۹۔۲۰۰)

ایک اور جگہ پر ''صنعتِ منقوطہ'' میں نثر کے چند جملے لکھے گئے ہیں۔ صنعت منقوطہ میں تمام حروف نقطہ دار لائے جاتے ہیں۔ عربی فارسی اردو تینوں زبانوں میں یہ بہت مشکل کام ہے:

''شیخ جی چپ تخت نشین نے جق جق نے بق بق جنت میں بے چین، چین غضب نقشِ جبین فیض بخش، غیب بین، شب خیز، ذی فن، چشتی پشت، جنتی بخشش پنج تن: بیت

نہ بینی تیزی جن پیش جذبش   ززیب بینش جشنش بے غش

(سروشِ سخن ۲۰۲۔۲۰۳)

یہاں التزام کے ساتھ صنعت تو پیدا ہوگئی ہے لیکن مفہوم اور بیان کا فنی اثر خبط ہو گیا ہے۔ دراصل یہ وہ جھالریں ہیں جو اظہارِ بیان کی سجاوٹ کے لیے بیان کی چادر میں ٹانکی گئی ہیں۔ اس قسم کی سجاوٹوں کو یہ تہذیب اس لیے پسند کرتی تھی کہ یہ اس کے احساسِ جمال کا حصہ تھیں۔ اس قسم کی آرائشوں سے ہی نثر کا رنگ نکھرتا اور دل کش بنتا تھا۔ ہر تہذیب کی نثر اس دور سے ضرور گزرتی ہے۔ انگریزی افسانہ نگاری کے ابتدائی دور یعنی عہد الزبیتھ میں سر فلپ سڈنی (۱۵۵۴ء۔ ۱۵۸۶ء) کے نثری رومان آرکیڈیا (طبع ۱۵۹۰ء) میں ایسی ہی رنگینی ملتی ہے۔ للّی (Lyly) (۱۵۵۴ء۔۱۶۰۶ء) کے نثری رومان یوفیوس (Euphues) میں بھی اسی قسم کی رنگینی اور فقروں کا آہنگ و توازن پیدا کرنے کے لیے قافیوں کے بجائے صنعتِ تجنیس (alliteration) یعنی ایک ہی حرف سے شروع ہونے والے الفاظ، استعمال کیے گئے ہیں۔ فسانۂ عجائب میں بھی یہ رنگینی موجود ہے۔ یہی رنگینی سروش سخن میں بھی موجود ہے۔ سخن رعایتِ لفظی، استعارہ اور دوسری صنعتوں کی مدد سے، بیچ بیچ میں اپنی قوتِ بیان کے اظہار کے لیے، یہ سارے ہنر استعمال کرتے ہیں۔ سخن کی رنگا رنگ نثر کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ گھر کے صحن میں رنگین پھولوں کے گملے رکھے ہیں۔ اس نثر میں جو صورت اجاگر ہوتی ہے وہ بیک وقت ''سادہ'' بھی ہے اور ''رنگین'' بھی اور ساتھ ہی ''جدید'' بھی۔ مثلاً دربیان شادی'' کی یہ نثر دیکھیے:

> ''شادی کی نوبت بجنے لگی۔ موتی محل آراستہ ہوا، کوٹھی سجنے لگی۔ باغ میں از سرِ نو چمن بندی ہوئی۔ روش پٹری درست ہوئی۔ باغ بانوں نے اپنی اپنی کاری گری دکھائی۔ ساون بھادوں میں جھرنا جاری ہوا۔ فصلِ بہار آئی۔ زعفران کی کیاریوں پر نئے نئے بنگلے بنے۔ شاہدانِ بوستان بے خزاں بن ٹھن کر تیار ہوئے۔ سوسن نے مسّی کی دھڑی جمائی۔ طوطی کے درخت نے ہاتھوں میں مہندی لگائی۔ گلِ صد برگ نے چمپئی چیرا باندھا۔ چنبیلی نے سفید پوشاک پہنی۔ اس سادگی پر معشوق طرح دار ہوئے۔ معشوقوں کے کم بولنے کی ادا اختیار کی۔ یہ بھی اپنی دانست میں وضع دار ہوئے۔ سنبل نے زلف پیچاں بنا کر بڑے ناز و ادا سے کمر تک لٹکائی۔ نرگس نے دنبالہ دار سرمہ لگا کر بلبل سے آنکھ ملائی۔ شاہدِ گل نے گلابی جوڑا پہنا، کیوڑے کا عطر لگایا۔ داؤدی نے زعفرانی جوڑا زیبِ بدن کیا۔ سہاگ کے عطر میں اپنا بدن بسایا۔ انگور خوشی کے سرور میں مست ہوا۔ لالۂ انبساط کا متوالا، شرابِ ارغوانی کا پیالہ بہ دست ہوا۔ نافرمان کی اودی پوشاک دل میں کھبنے لگی۔ سبزۂ نو دمیدہ کی دھانی رنگت آنکھوں میں چبھنے لگی۔ سروِ دل، جو معشوقوں کی طرح اکڑنے لگا، شاد ہوا۔ قد دل دار سے مشابہ ہے، اس لیے شمشاد کا نام باغ حیات بخش میں گلشن آباد ہوا۔ نہرِ لطافتِ بحر میں حوضِ کوثر کی لہر آئی۔ باغ نمونۂ فردوس بریں ہوا۔ تسکین بخش دل ہائے حزیں ہوا۔ گل بوٹا برگ و برگ کے نشو و نما میں قدرتِ جل و علا نظر آئی۔ اس باغ جنت دماغ میں کچھ عجیب کارخانہ جنت شاہ بلند مکان تھے کہ مالنیں پری زاد حوریں تھیں۔ باغ بان حسین غلمان تھے۔ غرض گل ہائے ناشگفتہ خوشی سے پھولے، ممنونِ بادِ بہاری ہوئے۔ طاؤس باغ کا جوبن دیکھ کر رقصاں ہوئے۔ نہر میں قطار قطار فوارے کہ دو دو گز کے فاصلے پر نصب تھے، جاری ہوئے۔ صد ہا من بادلہ کترا گیا۔ نہر میں چھڑکا گیا۔ زمین پر ستارے نظر آنے لگے'' (ص ۳۱۳۔۳۱۴)

سخن نے اس سادہ و رنگین جدید نثر میں شادی کے موقع پر باغ کی جو ہنستی اور منہ سے بولتی تصویر اتاری ہے وہ پڑھنے والے کے ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ یہ سب چیزیں مربوط قصے سے پیدا ہونے والی دلچسپی سے مل کر، دہلی اور لکھنؤ کے مزاجوں کے ''امتزاج'' کے ساتھ مل کر اردو نثر کے ارتقاء میں ایک تاریخی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ سخن کو ''آرہ'' میں بیٹھ کر دہلی اور لکھنؤ بیک وقت یاد آتے ہیں جس کا اظہار خود ایک جگہ مصنف کے قلم سے ہو گیا ہے۔ صورت یہ ہے کہ موتی محل سجایا گیا ہے اور وہاں پانچ لاکھ شمعیں روشن کی گئی ہیں جسے دیکھ کر شہر والوں کو دھوکا ہوا کہ موتی محل میں آگ لگ گئی ہے۔ اس پر تماشائی متحیر ہوئے:

''باشندگانِ دہلی کو ''پھول والوں کی سیر'' یاد آئی، خوشی سے پھول گئے۔ اہلِ لکھنؤ ایسے محو ہوئے کہ حسین آباد کی روشنی بھول گئے (ص ۱۵۲)

''سروشِ سخن'' کی انفرادیت یہ ہے کہ یہاں دہلی و لکھنؤ کی معاشرتیں گھل مل کر ایک ہو گئی ہیں اور اظہار بیان نثر کے جدید رجحان سے آملتا ہے۔ اسی کے ساتھ اسلوب کا بہاؤ رواں و تیز ہو کر نئی زندگی کی تیز ہوتی رفتار سے بھی آملتا ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کی رفتار کم اور ''سروش سخن'' کے اسلوبِ بیان کی رفتار اسی لیے قدرے تیز ہے۔

''سروش سخن'' کی نثر میں تذکیر و تانیث اور روزمرہ و محاورہ کی قابلِ اعتراض صورتیں بھی سامنے نہیں آتیں جو گاہ گاہ ''فسانۂ عجائب'' میں دکھائی دیتی ہیں۔ انگریزی اقتدار کے زیر اثر اب انگریزی الفاظ بھی اردو زبان میں داخل ہو کر زبان کا حصہ بن رہے ہیں لیکن یہ الفاظ اردو زبان کے صوتی نظام میں ڈھل کر اپنی نئی صورت میں زبان و بیان پر چڑھ رہے ہیں مثلاً لالٹین (Lantern)۔ پلٹنیں (Platoons)، فیر (Fire)، میگزین (Magazine)۔ ''فسانۂ عجائب'' کی ٹوٹی ہوئی تہذیب اب بے اثر ہو رہی ہے اور فورٹ ولیم کالج کا معیارِ نثر اس کی جگہ لے رہا ہے۔

''فسانۂ عجائب'' (۱۲۴۰ھ) ''باغ و بہار'' (۱۲۱۵ھ) کا جواب تھا۔ ''سروش سخن'' (۱۲۷۶ھ) فسانۂ عجائب کا جواب تھا اور جعفر علی شیون کی ''طلسم حیرت'' (۱۲۹۴ھ) ''سروش سخن'' کے جواب میں لکھی گئی تھی۔ اب یہ چاروں تصانیف اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں۔ تین کا مطالعہ ہم کر چکے ہیں اب ''طلسم حیرت'' کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] تذکرۂ غوثیہ، سید غوث علی شاہ، ص ۸۴۔۸۵، لاہور ۱۸۸۴ء

[۲] رجب علی بیگ سرور، نیر مسعود رضوی، ص ۱۰۱، الہ آباد ۱۹۶۷ء

[۳] تاریخ ادب ہندوستانی (قلمی) گارسیں دتاسی، اردو ترجمہ لیلیان سکستن، مخزونہ کراچی یونیورسٹی، ص ۵۶۱، کراچی ۱۹۶۰ء عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی۔

[۴] سروشِ سخن، مرتبہ خلیل الرحمن داؤدی، ص ۲۸۳ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۵] سروشِ سخن، محولہ بالا، ص ۲۸۳۔

[۶] خم خانۂ جاوید، (جلد چہارم) لالہ سری رام، ص ۱۳۹، دہلی ۱۹۲۶ء

[۷] سروشِ سخن، ایضاً ص ۲۸۵

[۸] ایضاً

[۹] سروشِ سخن، محولہ بالا، ص ۲۹۲۔

[۱۰] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۲۱۲، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۱۱] سروشِ سخن، محولہ بالا، ص ۲۹۰۔۲۹۱

[۱۲] غالب اور صفیر بلگرامی، مشفق خواجہ، ص ۲۰۱، کراچی ۱۹۸۱ء

[۱۳] ایضاً، ص ۲۰۰

[۱۴] غالب کے خطوط صفیر بلگرامی کے نام، قاضی عبدالودود، مطبوعہ ماہ نامہ ''آج کل'' اگست ۱۹۵۲ء

[۱۵] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۵۸۴، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۱۶] سخن شعرا، نساخ، ص ۲۱۲، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۱۷] بحر الفصاحت، حکیم نجم الغنی خاں، ص ۱۱۱۹، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۲۷ء

تیسرا باب

جعفر علی شیون: حالات و مطالعہ

طلسم حیرت: ضلع جگت کی آخری کتاب

محمد جعفر علی شیون کاکوری کے رہنے والے تھے۔ شاعری میں محی الدین خان ذوقؔ کاکوروی کے شاگرد تھے اور نثر میں، جیسا کہ خود لکھا ہے "نثارِ سحر گفتار، آتش زبان، ناسخ نثر اوستادان ذی شعور مرزا رجب علی بیگ سرور سے تلمذ" [۱] رکھتے تھے۔ سید محمد فخرالدین سخن نے "فسانۂ عجائب" (۱۲۴۰ھ) کے جواب میں "سروشِ سخن (۱۲۷۶ھ) تصنیف کی تو اس کے دیباچے میں ان اعتراضات کا جواب بھی دیا جو سرورؔ نے "فسانۂ عجائب" کی تمہید میں میرامن پر کیے تھے۔ ان باتوں کا کڑا جواب شیونؔ کاکوروی نے اپنی جوابی تصنیف "طلسمِ حیرت" (۱۲۹۴ھ) میں دیا اور لکھا:

"راقم اسیر تشویش ہے، دست بخیر درویش ہے کہ جن حضور نے سرورؔ پر طعن تشنیع میں ذہن کند کی تیزی دکھائی ہے، ان کو کیا سمائی ہے۔ صاحبِ من جب آپ کے ہم وطن پر اس غضب کا فقرہ جھونکا کہ آپ سے ہوا خواہوں نے جھونکا کھایا، یہ بُرا دن پیش آیا۔ شیخی بربادی دی۔ بادیٔ ظرافت کی طبیعت شاد کردی۔ پھر آپ کے مقدمے میں تو کچھ سخن نہیں، گو بندہ ان پر طعنہ زن نہیں، پر غالب یوں ہے کہ اگر حضرت کے اوستاد طنز کرتے ہیں تو تیر جوہر شمشیر زبانی کو اخترِ تاثیر بناتے گو کہ آپ کے نزدیک برجِ اسد پر ہے، اپنی حد پر ہے، گاوزمین دکھا دیتا، آہو گیری کا مزہ چکھا دیتا مگر جائے شگفت ہے، کہنے والو مقام گفت ہے کہ اوستادِ فصاحت بنیاد، بلبل ہزار داستان طوطی ہندوستان (مرزا غالب) نے "گلزار سرور" [۲] پر باغ باغ ہو کر وہ رنگین تقریظ فرمائی کہ "باغ و بہار" پر خزاں آئی پھر حضور نے کیا سمجھ کے کلامِ سرور میں شاخ نکالی، نکتہ چینی کی نظر سے آنکھ ڈالی۔ چرخِ حقہ باز نے تازہ گل کھلایا۔ کل ہی وہ تھا آج یہ ماجرا نظر آیا کہ گرد گڑہی رہے، چیلے شکر ہوگئے۔ شاگرد اوستادی کا دم بھرنے لگے، اپنی تحریر پر مرنے لگے۔ یہ لیاقت اور سرور پر زبانِ طعن دراز۔ مثل مشہور: یہ منہ اور نواب کا زیرانداز۔ ابھی کچھ کہوں تو پیچ در پیچ ہو کر کڑ کیے، جھول جھال چھوڑ کر لکھنؤ سے سٹکیے اور نہیں، چونکہ آج کل آپ کی طلاقت کا پنجرہ کھلا ہے، لیاقت کا دڑبا کھلا ہے فقرہ کا سقمِ تحریر ٹاپا جائے، قرینہ لڑایا جائے، پر بیضہ سے پائے، اپنا سر کھائے...... حضرت سلامت اپنے منہ آپ کو میاں مٹھو بنانا بالکل الو بننا ہے۔ ازارہِ نصیحت کہتا ہوں........." [۳]

طعن و تشنیع کا یہ سلسلہ اسی طرح دُور تک چلتا ہے۔ اس کے بعد "وجہ تالیف" میں شیونؔ کاکوروی نے اپنے دوست ظرافت پیا جگت آشنا محمد اکرام علی خان صاحب حسرتؔ کا ذکر کر کے بتایا ہے کہ حسرتؔ نے انھیں آذر شاہ کو کب

ہندکی حکایت اپنے انداز میں دوبارہ لکھنے کی ترغیب دی جسے ان کے استاد رجب علی بیگ سرور ''شگوفۂ محبت'' کے نام سے پہلے لکھ چکے تھے۔ شیون نے اپنے خواب کا ذکر کر کے اور اپنی تحریر کو الہامی رنگ دینے کے لیے لکھا ہے کہ چونکہ ''عالمِ تحیر میں اس کا انصرام ہوا اس لیے ''طلسم حیرت'' افسانہ کا نام ہوا''۔ طلسم حیرت اسی طرح ضلع جگت سے مملو ہے جس طرح دیا شنکر نسیم کی مثنوی ''گلزار نسیم''، تجنیس ورعایت لفظی سے مملو ہے۔

دیباچے میں اپنی تحریر کے بارے میں شیون نے لکھا ہے کہ ''جو تازہ مضمون یہ عاصی عرض کرے، اسے شاعرانہ تصور فرمائیں کس لیے کہ یہ ناقابل اس قابلیت کے قابل نہیں'' یہی شاعرانہ رنگ اس جوابی کتاب کا اصل رنگ ہے جو شدت سے سرور کے رنگِ نثر سے قریب رہنے کی کوشش کے باوجود اس سے دور ہے اور سخن کی نثر کے مقابلے میں، جو قدم بہ قدم سادگی کی طرف مائل ہوتی جاتی ہے، قطعی مختلف ہے۔ یہ تہذیب جس کے زیر اثر ''طلسم حیرت'' لکھی گئی ہے، حقیقت سے دور، شاعری کی تہذیب تھی۔ شاعرانہ طرزِ فکر اس کے رگ و پے میں سمایا ہوا تھا۔ رعایتِ لفظی، صنائع بدائع کا استعمال اور ضلع جگت کا زور اس کے مزاج کا حصہ تھے۔ اس تہذیب کی یہ ساری خصوصیات، پوری شدت کے ساتھ، طلسم حیرت کی رعایت و ضلع جگت سے بھری استعاراتی نثر میں موجود ہیں جن سے اس کی ایک ایک سطر کو شعوری طور پر سجایا گیا ہے۔ یہ بہت محنت طلب اور جان لیوا کام تھا لیکن شیون نے اس رنگ کو اس قصے میں پوری طرح قائم رکھنے میں بڑی محنت کی ہے۔ ہر سطر پر رعایت اور خصوصاً ضلع جگت کا التزام ہنسی کھیل نہیں تھا۔ جیسے اس دور کی تہذیب کا حقیقی زندگی سے 'معنویت کا تعلق' ٹوٹ گیا تھا اسی طرح ''طلسم حیرت'' کی نثر بھی حقیقی زندگی سے دور ہو کر کٹ گئی ہے۔ زندگی سے دور ہٹ کر یہ تہذیب مزہ لیتی اور لطف اٹھاتی تھی۔ اس دور میں رعایتِ لفظی اور ضلع جگت اسی لیے عوام و خواص میں پسندیدہ و مرغوب طرزِ گفتار کا درجہ رکھتے تھے اور اسی لیے ضلع جگت بولنے والے، معاشرے میں عزت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ خود شیون کاکوروی نے اپنے دوست، جس نے اس کتاب کے لکھنے اور ضلع جگت بنانے میں ان کی مدد کی تھی ''ظرافت پیما، جگت آشنا منشی محمد اکرام علی خاں حسرت، کا ذکر کیا ہے۔ ضلع جگت کا یہی اثر شروع سے آخر تک، ہر ہر سطر پر ''طلسم حیرت'' کی عبارت نثر پر چھایا ہوا ہے۔ اور آج جب یہ تہذیب ہماری نظروں سے اوجھل ہو گئی ہے، یہ کتاب اور اس کی نثر پڑھ کر قصے سے لطف اندوز ہونا بھی مشکل ہو گیا ہے۔ اب اس کی تاریخی اہمیت ہے۔ اسے دیکھ کر ہم کہتے ہیں کہ اچھا یہ وہ کتاب ہے جو انیسویں صدی کے آخر میں حد درجہ مقبول ہوئی تھی اور جو نہ صرف ''اودھ اخبار'' میں قسط وار شائع ہوئی تھی بلکہ ۱۲۹۴ھ [۶] میں مکمل ہو کر بار بار مطبع نول کشور لکھنؤ سے چھپتی رہی اور پھر پانچویں بار مطبع نول کشور کان پور سے ۱۳۲۶ھ/ ۱۹۰۸ء میں شائع ہوئی اور اس کے بعد بھی چھپتی رہی۔

شیون نے اپنے دیباچے میں سخن پر سخت چوٹیں کی ہیں جب کہ سخن نے جواباً، مہذب انداز میں، سرور کو کڑا فقرہ سنایا تھا لیکن شیون نے ضلع جگت اور پھبتیوں سے سخن پر ایسے حملے کیے ہیں کہ لہولہان کر کے ان کا حلیہ بگاڑ دیا ہے لیکن دراصل ایسا نہیں ہوا۔ شیون نے جس طرز بیان کو ابھارا وہ وقت کے آگے بڑھنے والے، رواں دھارے سے کٹا ہوا تھا اس لیے نظروں سے اوجھل ہو گیا اور سخن نے ''سروشِ سخن'' میں جس طرز ادا میں اپنا قصہ بیان کیا ہے اس کا ایک رنگ زندگی کے دھارے سے قریب آنے کی وجہ سے، آج بھی پڑھا جاتا ہے لیکن شیون کی نثر کو پڑھنا یقیناً ایک کڑا امتحان ہے۔ اس میں جیسا کہ میں نے کہا رنگ اتنا تیز ہو گیا ہے اور رعایت لفظی اور ضلع جگت اور استعاروں سے پیدا ہونے والا بیان اس درجہ ژولیدہ اور الجھا ہوا ہے کہ اس بناوٹ اور تصنع سے جی بولانے لگتا ہے۔ اظہر کا سرا ہاتھ سے

چھوٹ چھوٹ جاتا ہے اور بات کی تلاش میں قاری بدحال ہو جاتا ہے، یہاں تک کہ وصل کا بیان پڑھتے ہوئے بھی کوئی لطف نہیں آتا اور خود وصل بھی اسی بیان کے الجھاؤ میں کثرتِ استعارہ اور جگت میں گم ہو کر ٹھنڈا پڑ جاتا ہے۔ آیئے اس بیان میں عملِ وصل کو تلاش کریں:

''لیکن نصف شب کو جب نوفلِ قمر خستہ جگر شوقِ وصل لیلائے لیل میں باسپاہ انجم بعزم شب خون، رود نیل کہکشاں پر آ ٹھٹکا اور سیہ مستانِ ظلمتِ شب کا جتھا مانند قوم لیلا بقصد مجادلہ مقابلہ میں آ ڈٹا، نگار عالم تشنہ زلال وصال نہ رک سکا یعنی شاہنشاہ وہ شہوت نفسانی کہ اقلیم شباب وفسحت آباد و دماغ میں بہ مشورتِ مشیر تحریک شیطانی جسے صاحب حواس خناس بھی کہتے ہیں اور اس اقلیم کا عقل کل ہے، نظم ونثر میں اختیار بالکل ہے۔ چھوٹے بڑے لنگوٹ کے کڑے ڈرتے رہتے ہیں، رؤسائے اعضائے رئیسہ پر حکمرانی کرتا ہے، تمام انسان وحیوان تابع فرمانِ شاہ وگدا کی حاجت روائی بآسانی کرتا ہے، عزم تسخیر کشورِ بکر کی دار و گیر پر باون بزن لے کر حملہ آور ہوا۔ تختۂ یونانِ خرد زیر و زبر ہوا۔ واہ کیسا کیسا جوان پلنگ توڑ حریف مقابل کا جوڑ ہمراہ آسن شہسوار کڑی ران کا روئیں تن، تنگ شکن مساسِ مقدمتہ الجیش پامال کنِ فوج حسن وجوبن، اختلاط تکلف کا دشمن، بوس و کنار سے میٹھی جوان جو باتیں ہی بات انسان کو راہ پر لگائیں۔ دیکھتے دیکھتے کہا بے آبرو کرائیں، چھیڑ چھاڑ گالی کھانے کی نشانی، دشنام کی دشمنِ جانی اور خود بدولت اس ٹھاٹھ سے کہ زرہ سرت، زیر جامہ جراب ڈالے سلاح صلاح سے جسم انور آراستہ کیے دل اچاٹی چار آئینے اشتیاقِ رونمائی کے لگائے شمشیر آزری خمیدہ قامت وفروتنی کے جو کج ادائی کا نیم رضا ہے، بے اعتنائی کا لہو چاٹنے چمکائے.....'' (طلسمِ حیرت ص ۱۳۴۔۱۳۵)

پانچ صفحات پر پھیلا ہوا یہ بیان اسی طرح چلتا ہے اور مفہوم کے سرے، بے طرح الجھی ہوئی پیچک میں، تلاش کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ یہاں تخئیل کی پرواز بھی ماند پڑ جاتی ہے اور ساری توجہ رعایت لفظی، ضلع جگت اور استعاروں کے جال میں پھنسی رہتی ہے۔ ''طلسم حیرت'' میں اسی لیے قصہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا حتیٰ کہ قصے کو بیان کرتے ہوئے ''خود مصنف کو خیال نہیں رہتا کہ اس نے پیچھے کیا کہا ہے، اب کیا بیان کر رہا ہے اور آئندہ قصے کو کس طرح موڑنا ہے'' [۵] اور قصے کو وحدتِ اثر سے کیسے جوڑنا ہے۔ یہاں صرف اور صرف ضلع جگت ورعایت اہم رہتی ہے اور اسی لیے ''طلسم حیرت'' اردو کی نثری داستانوں میں واحد داستان ہے جس میں سرے سے کوئی بھی اسلوب نہیں ابھرتا۔ یہی بے اسلوبی اس کا اسلوب ہے۔ یہ اسلوب مرغی کے اس انڈے کی طرح ہے جس میں بچہ گھس کر رہ گیا ہو۔ ''ضلع جگت'' کے تعلق سے یہ اردو ادب کی تاریخ میں نثر کی دوسری کتاب ہے۔ پہلی نثری تصنیف شیر محمد خاں ایمان حیدرآبادی (م ۱۲۲۱ھ) کی ''گلدستۂ گفتار'' ہے جو ۱۲۲۰ھ/ ۶۔۱۸۰۵ء میں لکھی گئی تھی [۶] اور دوسری اور آخری تصنیف ''طلسم حیرت'' ہے۔ اب کہ ضلع جگت کا استعمال قصۂ پارینہ بن گیا ہے، یہ کتاب اپنی اس غیر فطری لیکن اکلوتی خصوصیت کے ساتھ تحسین کی ''نوطرز مرصع'' میر امن کی ''باغ و بہار'' رجب علی بیگ سرور کی ''فسانۂ عجائب'' اور سید فخر الدین حسین سخن کی ''سروشِ سخن'' کے سلسلے کی آخری کڑی ہونے کے تعلق سے تاریخِ ادب میں محفوظ رہے گی۔

اردو نثر اور اس کے مختلف رجحانات کے تسلسل میں، زمانی لحاظ سے، ہم ذرا آگے نکل آئے ہیں، اس لیے واپس لوٹ کر ناسخ و آتش کی طرف چلتے ہیں جو بہت دیر سے ہماری راہ دیکھ رہے ہیں۔

حواشی:

[۱] طلسم حیرت، محمد جعفر علی شیون کاکوروی، ص۱۴، مطبع نول کشور، کانپور (پانچویں بار) ۱۹۰۸ء

[۲] ''گلزار سرور'' جس پر مرزا غالب نے تقریظ لکھی تھی۔

[۳] طلسم حیرت، محولہ بالا، ص۱۵-۱۶

[۴] شیون کاکوروی کے استاد ذوق کاکوروی نے دو اشعار پر مشتمل جو تالیف کا قطعۂ تاریخ کہا تھا اس کے چاروں مصرعوں سے ۱۲۹۴ھ برآمد ہونے کا ذکر کیا ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے:

لکھوں میں مدح افسانہ کہ اوصاف اس طلاقت کے
کہ یہ رشکِ چمن اور وہ بہارِ طبع موزوں ہے:

(طلسم حیرت، محولہ بالا، ص۳)

[۵] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص۵۹۹، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۶] ''گلدستۂ گفتار'' کے مطالعے کے لیے دیکھیے: تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص۱۷۔۹۰۲، مجلس ترقی ادب، لاہور (طبع دوم) ۱۹۸۷ء

فصل چہارم

ناسخ و آتش کا دور

سادہ گوئی کے خلاف ردعمل، طرز جدید و تازہ گوئی کا رواج

پہلا باب

ناسخ و آتش کا دور: پس منظر اور رجحانات

بیس برس کی عمر میں جب ناسخ کی شاعری کا آغاز (۱۲۰۵ھ/۹۱-۱۷۹۰ء) ہوا، اس وقت سودا و میر کی آوازیں فضا میں گونج رہی تھیں۔ آصف الدولہ (م ۱۲۱۲ھ/ ۱۷۹۷ء) کا دورِ حکومت اپنے عروج پر تھا۔ میر سوز (م ۱۲۱۳ھ/ ۹۹-۱۷۹۸ء) کی شاعری کا رنگ مقبولِ عام تھا۔ انگریزی ریذیڈنٹ لکھنؤ میں مقیم تھا اور حکمت عملی کی کنجی اس کے پاس تھی۔ اب اس معاشرے کو نہ کسی حملے کا خوف اور نہ کسی جنگ کا خطرہ تھا۔ اودھ کی ریاست تھی اور اس کی زرخیزی سے آنے والی دولت اتنی تھی کہ نواب، امراء اور متوسلین، خوش حالی اور بے فکری کی زندگی گزار سکیں۔ اس زمانے میں دلّی سے آئے ہوئے شعرا ساری فضا پر چھائے ہوئے تھے جن میں میر، جرأت، انشا، رنگین اور مصحفی نمایاں تھے اور دلّی کی زبان اور اس کا محاورہ ادبی و عام زبان کا حقیقی معیار تھا۔ میرؔ (م ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰ء) کا رنگ سخن سب سے الگ اور ایسا منفرد تھا کہ سب شعرا اس کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے تھے لیکن اس رنگ میں کسی دوسرے کا امتیاز حاصل کرنا اس لیے ممکن نہیں تھا کہ میر اپنے رنگ کو خود ہی پوری طرح اپنے تصرف میں لا چکے تھے۔ جعفر علی حسرت (م ۱۲۰۶ھ/ ۹۲-۱۷۹۱ء) کے شاگرد قلندر بخش جرأت (م ۱۲۲۴ھ/ ۱۸۰۹ء) اس دور کے بے حد مقبول شاعر تھے۔ انھوں نے ''معاملہ بندی'' کو آگے بڑھا کر ایسے کھلے جنسی اشارے اور معاملاتِ حسن و عشق اس طور پر اپنی شاعری میں شامل کیے تھے کہ سارا معاشرہ اس مزے سے لطف و سرور حاصل کر رہا تھا۔ جرأت کی شاعری میں وہ وصالی معاملات بھی کلبلاتے نظر آتے ہیں جواب تک خلوت میں دیکھے اور سنے جاتے تھے۔ جرأت نے ان کو اپنی شاعری کا موضوع بنا کر زندگی کے چھپے ہوئے پہلوؤں کو ظاہر کیا تھا۔ یہی وہ رنگ سخن تھا جسے مصحفی نے ''چھنالے کی شاعری'' اور میر صاحب نے ''چوما چاٹی'' کی شاعری کہا تھا۔ انشاء اللہ خاں انشا ٹھٹھول کے شاعر اور درباری آدمی تھے۔ تیز طرار، حاضر جواب، فقرہ بازی میں بے مثال۔ انھوں نے اسی مزاج سے اپنا رنگ بنایا تھا۔ وہ قادر الکلام اور پُرگو شاعر اور وقت کے ساتھ چلنے والے انسان تھے۔ شاعری ان کے لیے وسیلۂ تعلقات اور ذریعۂ معاش تھی اور چھیڑ چھاڑ، ٹھٹھول، نواب و امراء اور اہل دربار کے دلوں کو لبھانے اور تفریح کا ذریعہ تھی۔ انشا شاعری سے یہ کام نہ لیتے تو ان کے لہجے میں وہ توانائی اور ان کے باطن میں موسیقی کی وہ لہر موجود تھی جس سے وہ بڑی شاعری تخلیق کر سکتے تھے مگر وہ ٹھٹھول میں لگ گئے اور ٹھٹھول ان کی شاعری کو چاٹ گیا۔ سعادت یار خاں رنگین بھی دلّی والے اور بڑی صلاحیت کے شاعر تھے لیکن اس دور کی معاشرت و تہذیب اور مخصوص درباری ماحول کے ہاتھوں وہ بھی ان عظمتوں کو نہ چھو سکے جس کی صلاحیت بلاشبہ ان میں موجود تھی۔ نئی صنف سخن ''ریختی'' جس پر ہم رنگین اور انشا کے مطالعہ میں بحث کر چکے ہیں، رنگین کی ایجاد تھی۔ معاصر تہذیب و معاشرت کس طرح تخلیقی انسان کو اپنے سانچے میں ڈھال کر کچھ سے کچھ بنا دیتی ہے، جرأت، رنگین، انشا اور خود مصحفی اس کی واضح مثالیں ہیں۔ مصحفی، انشا ور رنگین کے برخلاف، عام طبقے سے تعلق رکھتے تھے اور انھوں نے دلّی سے آ کر اس معاشرے میں اپنا مقام بنایا تھا۔ وہ بھی غیر معمولی صلاحیتوں کے مالک تھے تذکرے لکھے تو ایسے کہ آج تک روشنی ہم

پہنچ رہے ہیں۔ مصحفی میں مختلف رنگوں میں شعر گوئی کی خداداد اور غیر معمولی صلاحیت تھی میر و سودا ان کے پسندیدہ شاعر تھے۔ ان کا کلام رنگا رنگ پھولوں کا گلدستہ ہے۔ اس خوش باش معاشرے میں خود کو زندہ و قائم رکھنے کے لیے ضروری تھا کہ وہ اس رنگ کو اختیار کریں جو ان کے چھوٹوں اور شاگردوں نے دریافت کیا تھا اور جو اس معاشرے کے مزاج و پسند کے مطابق تھا۔ بنیادی طور پر وہ ''سادہ گوئی'' کے شاعر تھے۔ اپنے دیوانِ ششم کے ''دیباچے'' میں خود لکھتے ہیں کہ ''عاصی ہم از گروہ سادہ گویاں بود'' [۱] سادہ گوئی وہ رنگ سخن ہے جس میں زندگی کے حقیقی تجربے، احساس و جذبہ سے پیوست ہو کر، عشق اور حیات و کائنات کے حوالے سے، شعر میں بیان ہوتے ہیں۔ یہی جذبہ و احساس والی عشقیہ شاعری میر، سودا، اور مصحفی وغیرہ کے تعلق سے فطری و اصل شاعری تھی۔

شجاع الدولہ (م ۱۱۸۸ھ/ ۱۷۷۵ء) سے لے کر نواب وزیر سعادت علی خاں (م ۱۲۲۹ھ/ ۱۸۱۴ء) کے دور تک آتے آتے لکھنؤ کی معاشرت و تہذیب اتنی بدل چکی تھی کہ اب نشاطیہ زندگی اس کا طرز حیات بن گئی تھی اور اسی تلاش میں طرح طرح کی سجاوٹوں، آرائشوں، باریکیوں اور اختراعات سے زندگی کو بارونق اور رنگین بنایا جا رہا تھا۔ خواص کی معاشرت و تہذیب تھی اور عوام کی حیثیت کارگزار کارندے اور مزدور و غلام کی تھی۔ ایک طرف اپنی ''عظمتِ رفتہ'' کی خوش رنگی اس معاشرے کے ذہن میں تازہ و روشن تھی اور ساتھ ہی انگریزی تسلط و غلبہ کی حقیقت بھی اس کے ضمیر میں چٹکیاں لے رہی تھی، جسے حالتِ نشاط میں رہ کر وہ بھول جانا چاہتا تھا۔ اس وقت تک دلی سے آنے والے اہلِ فن و ہنر اور صاحبانِ علم و ادب اپنے اثرات اس معاشرے پر ثبت کر کے خود اس معاشرے کا حصہ بن چکے تھے۔ دلی بھی اس معاشرے کے ذہن پر سوار تھی اور اب یہ معاشرہ، جو دلی کے مقابلے میں پر امن اور مرفہ الحال تھا، اپنی ہیبت و حیثیت دلی پر قائم کرنا چاہتا تھا۔ یہ ایک ویسی ہی فطری خواہش تھی جو ان لوگوں میں موجود تھی جنھوں نے ''امیرانِ صدہ'' کے روپ میں خود شمالی ہندوستان سے آ کر ۱۳۵۰ء میں اپنی ایک الگ سلطنت بہمنی سلطنت کے نام سے دکن میں قائم کی تھی اور جس کا مطالعہ ہم جلد اول میں کر آئے ہیں۔ دلی سے آنے والوں کا کلام دیکھیے تو اس میں شروع شروع میں اہلِ پورب پر طنز و حقارت کے تیر چلتے ہوئے ملیں گے۔ ایسے اشعار میرؔ کے ہاں بھی ملیں گے اور دوسرے شعرا مثلاً مصحفی کے ہاں بھی:

برسوں سے لکھنؤ میں اقامت ہے مجھ کو لیک ۔۔۔ یاں کے چلن سے رکھتا ہوں عزم سفر ہنوز
(میرؔ)

بعضوں کا گماں یہ ہے کہ ہم اہل زباں ہیں ۔۔۔ دلی نہیں دیکھی ہے، زباں داں یہ کہاں ہیں
(مصحفیؔ)

کیوں کے دلی سے لکھنؤ ہے خوب ۔۔۔ نہ وہ کوچے ہیں یاں نہ وہ گلیاں
(مصحفیؔ)

انشا اللہ خاں انشا کا زاویہ نظر بھی اس سے مختلف نہیں تھا۔ ''دریائے لطافت'' میں لکھا ہے کہ ''اب کہ چند برسوں سے شاہ جہاں آباد میں خرابی پھیلی اور وہاں کے باشندے جگہ جگہ جا نکلے اور جہاں آرام کی جگہ دیکھی وہاں ٹھہر گئے تو ان کی صحبت کے فیض سے دیہات والوں نے کھانے پینے، پہننے اوڑھنے کے طریقے، بیان کی فصاحت اور زبان کی چستی سیکھ لی جس سے دیکھنے والوں کو دھوکا ہونے لگا (کہ یہ بھی دلی والے ہیں) لیکن ابھی تک اصل اور نقل میں بڑا فرق ہے'' [۲]

دلّی سے آنے والوں کا یہ عام رویہ تھا اور اس کا اثر لکھنؤ کی نئی نسل پر یہ پڑا کہ ان میں دلّی کی برتری کے خلاف ردعمل پیدا ہوا، جو ایک فطری بات تھی۔ امام بخش ناسخ کے والد لاہور سے آکر فیض آباد میں آباد ہو گئے تھے لیکن خود ناسخ فیض آباد میں پیدا ہوئے جن کا بچپن، لڑکپن اور نوجوانی لکھنؤ میں گزری۔ ناسخ لکھنؤ والوں کی اس نسل سے تعلق رکھتے تھے جس کا براہِ راست کوئی تعلق دلّی سے نہیں تھا۔ ان کے اندر پیدا ہونے والا ردعمل بھی ایسے راستے کی تلاش میں لگ گیا جو نہ صرف دلّی کے طرزِ سخن سے الگ ہو بلکہ جو لکھنؤ کی معاشرت و تہذیب سے پوری طرح ہم آہنگ بھی ہو۔ خود کو دلّی سے الگ و ممتاز کرنے کا یہ جذبہ اس دور کی نئی نسل میں عام تھا۔ محمد عیسیٰ تنہا بھی خالص لکھنؤ والے تھے خود خواجہ حیدر علی آتش، جن کے والد دلّی سے آکر یہاں آباد ہوئے تھے، فیض آباد میں پیدا ہوئے تھے اور لکھنؤ کی نئی نسل میں شامل و پیش پیش تھے۔ طالب علی عیشی بھی لکھنؤ کی اسی نسل سے تعلق رکھتے تھے۔ یہاں ہم شاعری اور ادب کا مطالعہ کر رہے ہیں ورنہ زندگی کے ہر شعبے میں اہلِ لکھنؤ خود کو ممتاز کرنے اور سند کا درجہ دینے کی شعوری کوشش کر رہے تھے۔ زبان و محاورہ اور تذکیر و تانیث کے علاوہ یہ کوشش یہاں تک پہنچی تھی کہ دلّی میں پہلے روٹی اور بعد میں چاول کھاتے ہیں۔ لکھنؤ والوں نے پہلے چاول کھانے کو اختیار کیا اور اس کے بعد روٹی کھانے کو ترجیح دے کر طبی نقطۂ نظر سے اس کا جواز پیش کیا۔ دہلوی تہذیب و معاشرت کے خلاف یہ ردعمل اس دور کا عام رجحان بن گیا تھا۔ نواب سعادت علی خاں کے دورِ حکومت کے بعد جب نواب وزیر غازی الدین حیدر کا دورِ حکومت (۱۸۱۴ء۔۱۸۲۷ء) آیا تو خود نواب کے اندر بھی ردعمل کے یہ جذبات موجود تھے اور اسی جذبے کے تحت انگریزوں کی سرپرستی میں انھوں نے خود کو ۱۸۱۹ء میں بادشاہ تسلیم کرا لیا تھا اور دلّی سے قدیم کمزور ہوائی رشتہ بھی توڑ لیا تھا۔ اب ہندوستان کے دو بادشاہ ہو گئے تھے اور دونوں نام کے بادشاہ تھے۔ ایک بادشاہ دلّی میں رہتا تھا اور دوسرا لکھنؤ میں۔ اس تبدیلی سے خود کو الگ کرنے کا جذبہ اب طبقۂ خواص سے عوام تک پہنچ گیا تھا۔ ''سادہ گوئی'' دلّی کا رنگ سخن تھا۔ جذبہ و احساس کے ساتھ زندگی کے تجربات کا اظہار بھی دہلوی شاعری کا مزاج تھا۔ دلّی والے ہندی الاصل زبانوں کے الفاظ عام طور پر اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے۔ وہ جمع آتیاں جاتیاں کی طرح بناتے تھے۔ جمع فاعل کے ساتھ فعل کو بھی جمع استعمال کرنے کا طریقہ عام تھا۔ ناسخ نے سوچ سمجھ کر شعوری طور پر شاعری اور زبان و بیان کے ان طرزوں اور طریقوں کو رد کر دیا۔ جیسے ہی ناسخ نے لکھنؤ کی نئی نسل سے مل کر، سادہ گوئی اور زبان کے ان طریقوں پر خطِ تنسیخ کھینچا سارے معاشرے نے، مقابلے کے اس جذبے کے ساتھ، اس رنگِ سخن کو قبول کر لیا۔ ''جلوۂ خضر'' میں صفیر بلگرامی نے مرزا غالب سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ اس ملاقات میں غالب نے بتایا کہ ''جب ناسخ کا یہ کلام دہلی میں پہنچا جیسا تم نے ولی کے دیوان کا حال سنا ہوگا کہ دلّی میں آیا تو جیسے نئی چیز پر لوگ گر پڑتے ہیں اسی طرح اس کے کلام پر گر پڑے'' [۳] لکھنؤ کے اس دور میں جو بھی خود کو دلّی سے ممتاز کرنے کا کوئی بھی کام کرتا معاشرہ اسے قبول کر لیتا۔ اس وقت اہلِ لکھنؤ کے وہی جذبات تھے جو فارسی گویانِ ہند کے سراج الدین علی خان آرزو کے زمانے میں ردعمل کے طور پر پیدا ہوئے تھے اور جس کا مطالعہ ہم جلد دوم میں کر آئے ہیں۔ اس جذبے میں دلّی کی فوقیت و برتری کو شکست دے کر علمِ خود مختاری بلند کرنے کا جذبہ شامل تھا۔ یہ وقت کی راگنی تھی۔ دیکھتے ہی دیکھتے لکھنؤ کے شعرا نے اسے اختیار کر لیا۔ سرکار دربار میں اس کا ڈنکا بجنے لگا حتیٰ کہ بوڑھے استاد مصحفی نے بھی اسے اختیار کر لیا اور دیوان ششم میں لکھا کہ:

اگرچہ عاصی ہم از گروہِ سادہ گویاں بود...... در مجلس ہائے مشاعرہ از روئے ایں صاحبان کہ اقرارِ استادی

من بہ نفس الامر دارند، خجلتے نہ کشید بلکہ غزلیات ایں دیوانِ ششم راا کثرے بروئے ایشاں گفتہ‘‘[۴]

محمد عیسیٰ تنہا، خواجہ حیدر علی آتش، طالب علی عیشی اور دوسرے لکھنؤ کی نئی نسل کے وہ شعرا تھے جنھوں نے ردِ عمل کی اس تحریک میں اسی طرح بڑھ چڑھ کر حصہ لیا جس طرح محمد شاہ رنگیلا کے دور میں دکن سے دیوانِ ولی کی دہلی میں آمد کے بعد وہاں کے شعرا نے اس نئے رنگِ شاعری کو اختیار کر کے ’’ایہام گوئی‘‘ کی بنیاد رکھی تھی۔ ناسخ نے، لکھنوی معاشرت و نفسیات کو پیش نظر رکھتے ہوئے مضمون بندی، بلند پروازی اور نازک خیالی پر نئی شاعری کی بنیاد رکھی اور اسے ’’تازہ گوئی‘‘ کے نام سے موسوم کیا۔ یہی ’طرز جدید‘ تھا۔ تازہ گوئی کے لیے ناسخ نے فارسی کے شعرائے متاخرین کی خیال بندی، مضمون آفرینی، مناسباتِ لفظی، تلازمات، غیر حقیقی مفروضات و موہومات اور مثالیت سے فیض اٹھایا۔ ناسخ اس تحریک کے سرخیل اور روحِ رواں تھے۔ انھوں نے ’’سادہ گوئی‘‘ کے سارے عنصر کو ایک ایک کر کے اپنی شاعری سے خارج کیا اور جذبہ و احساس اور زندگی کے حقیقی و زندہ تجربوں کے اظہار سے شاعری کو عاری کر کے ایک ایسا روپ دیا جس میں خارجیت بھی تھی اور زبان کی صحت اور بیان کی سجاوٹ کا بھی پورا خیال رکھا گیا تھا۔ اس میں اس دور کے لیے ایک ایسی طلسماتی کیفیت تھی جو تخئیل کو دور دراز کی غیر حقیقی دنیاؤں میں لے جاتی تھی جہاں ذہن کو پناہ ملنے کا احساس ہوتا تھا۔ یہ ایک طرح سے خوابوں اور تصورات کی دنیا تھی جو حقیقت کی تلخیوں سے پاک تھی۔ اس میں کوئی بات یا کوئی شعری تجربہ حقیقی نہیں تھا۔ اس دور میں لکھنؤ کی داستان نویسی بھی اسی مزاج کی کوکھ سے جنم لیتی ہے۔

اب آپ تازہ گوئی یعنی طرز جدید کی مشکلات کا اندازہ کیجیے جس نے اصلِ شاعری سے ہٹ کر جذبہ و احساس ہی سے منھ موڑ لیا تھا۔ یہ کام جوئے شیر لانے سے بھی زیادہ کٹھن اور پہاڑ کام تھا۔ ناسخ نے اسے کر دکھایا۔ اب ایسے میں وہ لوگ جو ناسخ کی شاعری پر یہ الزام دھرتے ہیں کہ وہ احساس، جذبے اور انسان کے زندہ تجربوں سے عاری ہے، بھول جاتے ہیں کہ ناسخ نے احساس و جذبہ اور انسان کے زندہ تجربات کے اظہار والی شاعری پر ہی تو خطِ تنسیخ پھیرا تھا۔ آخر یہ خصوصیات ناسخ اور ان کے ساتھیوں کی شاعری میں کیوں اور کیسے ملتیں؟ ناسخ کا دیوانِ اول اسی طرز جدید یعنی تازہ گوئی کا نمائندہ دیوان ہے۔ محمد عیسیٰ تنہا کی شاعری کو دیکھیے، طالب علی عیشی کا اردو کلام دیکھیے یا خواجہ حیدر علی آتش کا دیوان دیکھیے ان میں سے کوئی بھی پوری طرح ’’طرز جدید‘‘ کو نہ بناہ سکا۔ یہ مشکل کام سب سے بہتر طریقے پر ناسخ نے کیا۔ ناسخ اس ’’طرز جدید‘‘ کے بانی بھی ہیں اور سب سے ممتاز نمائندہ بھی۔ یہ شاعری چونکہ اس دور کے لکھنؤ کے مخصوص مزاج کی کوکھ سے پیدا ہوئی تھی اسی لیے اس دور میں محصور تھی اور جیسے ہی یہ دور سمٹا اس رنگ شاعری کی بساط بھی لپٹ گئی۔

جیسا کہ میں نے کہا کہ ’’طرز جدید‘‘ میں جذبہ و احساس کو شاعری سے خارج کر دیا گیا تھا اور ’’خارجیت‘‘ نیا معیارِ سخن ٹھہری تھی۔ اسی کے ساتھ شاعری سے ’’عشق‘‘ غائب ہو گیا اور ’’حسن‘‘ کے بیان نے اس کی جگہ لے لی۔ محبوب کے ظاہری رنگ روپ نے ایسی اہمیت اختیار کی کہ مِسّی، مہندی، چوٹی، انگیا اور اعضائے جسمانی نئی شاعری کا جزو بن گئے۔ بال کی کھال نکالنے والی معنی آفرینی سے شعر کی اہمیت متعین ہوئی۔ ’’طرز جدید‘‘ میں معنی بھی حقیقی نہیں بلکہ قیاسی یا فرضی ہوتے ہیں جس میں کبھی حسن تعلیل سے، کبھی مناسباتِ لفظی سے اور کبھی تلازمات و رعایتِ لفظی سے معنی پیدا کیے جاتے ہیں۔ مضمون بندی کے لیے مشہور فارسی شعرا صائب و کلیم کے مثالیہ طرز کو اختیار کر کے اسے کثرت

سے استعمال کیا۔ ساتھ ہی ناصر علی کی طرح، غیر حقیقی مفروضات وموہومات سے معنی پیدا کرنے کا کام لیا گیا۔ شعر کو سجا بنا کر اس طرح سنوارا گیا کہ حسن ظاہری سے شعر میں روانی وجاذبیت پیدا ہوگئی۔ اس ''طرز جدید'' میں ہندی الاصل الفاظ کو ترک کر کے ان کی جگہ عربی وفارسی الفاظ کو استعمال کیا گیا جن سے قصیدہ کی طرح غزل میں بھی بلند آہنگی پیدا ہوگئی۔ ناسخ نے قصیدے کی خصوصیات کو غزل کے مزاج میں سمو کر اس آہنگ کو اپنے طرز اور لہجہ سے نمایاں کیا جس سے ''طرز جدید'' کے لہجے میں مردانہ پن پیدا ہوگیا۔ ناسخ کا یہ طرز جدید اردو غزل میں ایک بڑا اور تاریخی نوعیت کا تجربہ تھا۔ یہاں شعر میں ''آمد'' سے پیدا ہونے والی بے ساختگی تو نہیں ملتی لیکن لفظوں کا جماؤ ''روانی'' میں اضافہ کر دیتا ہے۔ اسی طرح صحتِ زبان کو بھی خاص اہمیت دی گئی اور عربی وفارسی الفاظ، ان کے اپنے اصولِ قواعد کے مطابق، اردو میں استعمال کیے گئے اور بہت سے ایسے اصول اپنائے گئے جو اردو زبان کی فطری نشو ونما میں رکاوٹ بن گئے۔ علامتِ فاعلی ''نے'' کے استعمال کو پوری طرح قبول کر لیا گیا اور ''نے'' کے ترک کو غلط سمجھا جانے لگا۔ اسی طرح اعلانِ نون کے اصول پر بھی سختی سے عمل کیا گیا۔ ''طرز جدید'' کے ساتھ ہی ناسخ کی اصلاحِ زبان کی تحریک کا آغاز ہوگیا جو ارتقا سے گزرتی ہوئی پہلے ناسخ کے شاگردوں تک پہنچی اور پھر دوسرے شعرا کے لیے بھی قابلِ قبول ہوگئی۔ طرز جدید سے اردو زبان بلاشبہ دھل منجھ کر صاف ومضبوط ہوگئی۔ معنی بندی سے زبان کی قوتِ اظہار میں غیر معمولی اضافہ ہوگیا۔ اس میں نہ صرف ''فکر'' کا عنصر شامل ہوگیا بلکہ ہر قسم کے مضامین باندھنے کے رواج نے غزل کے دامن کو وسیع تر کر دیا۔ ناسخ نے ''نورِ معنی'' اور ''مضمون بلند'' پر اظہارِ افتخار کیا ہے:

یدِ بیضا ہوا ہر ایک صفحہ میرے دیواں کا ۔ وہ ہوں میں شاعرِ معجز بیاں جو نورِ معنی سے

غضب افسوں گری آتی ہے میری طبعِ موزوں کو ۔ مسخر کر لیا لاکھوں پری زادانِ مضموں کو

خواجہ حیدر علی آتش نے بھی محمد عیسیٰ تنہا اور طالب علی عیشی کے ساتھ مل کر اسی رنگِ سخن یعنی طرز جدید میں شاعری کی اور ان کے دیوان کا خاصا بڑا حصہ اسی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ آتش طرز جدید کی تحریک میں ناسخ کے ساتھ تھے لیکن اس رنگ میں وہ بھی ناسخ سے آگے نہ جاسکے۔ آتش بنیادی طور پر، اپنے مزاج اور اپنی فطرت کے اعتبار سے، جذبہ واحساس اور زندگی سے ماخوذ زندہ تجربوں اور مصحفی کی طرح سادہ گوئی کے شاعر ہیں اور آج اپنی شاعری کے اسی حصے کی وجہ سے زندہ، منفرد اور اہم شاعر ہیں۔ آتش کی یہ شاعری اس دور میں ناسخ کے طرز جدید کے متوازی چلتی ہے۔ جب یہ زمانہ گزر جاتا ہے تو ناسخ تاریخی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں اور آتش اس دور کے سب سے اہم اور بڑے شاعر شمار کیے جانے لگتے ہیں۔ جذبہ واحساس پر مبنی شاعری کا فطری رنگ واپس لوٹ آتا ہے اور ''عشق'' پھر ''حسن'' کی جگہ لے لیتا ہے:

صفا بندش ہے معنی خوب صورت ۔ ہلاویں دل نہ کیوں کر شعر آتش

آتش کے کلام میں طرز جدید کی کم وبیش ساری خصوصیت موجود ہیں لیکن ساتھ ہی شاعری کی وہ روح لطیف بھی موجود ہے جس سے فطری شاعری کی عظمتیں نمایاں ہوتی ہیں۔ آج ناسخ صرف اپنے اس دور کے شاعر ہیں جب کہ آتش اس دور کے ساتھ ہر دور کے شاعر ہیں اور اسی لیے آج ان کا نام میر، سودا، درد اور غالب کے ساتھ لیا جاتا ہے۔ غالب نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''آتش کے ہاں بیشتر نشتر ملتے ہیں'' [۵]

ناسخ اور آتش کے دور میں شاعری تہذیبی زندگی کی سب سے اہم سرگرمی تھی۔ نوابین وامراء کے ہاں حسینہ

شاعری قائم تھا جس میں شعرا کو ملازم رکھا جاتا تھا۔ شاعر ہونا عزت کی بات تھی۔ جیسے دوسرے فن و ہنر کے استاد ہوتے تھے اسی طرح شاعری کے بھی استاد ہوتے تھے۔ شاگرد نہ صرف اپنا کلام استاد کو دکھاتے تھے بلکہ فنِ شاعری کے رموز و نکات بھی سیکھتے تھے۔ خود ناسخ کے سو سے زیادہ شاگرد تھے جن میں کئی خود نامور استاد تھے۔ آتش کے بھی متعدد شاگرد تھے اور خود آتش مصحفی کے شاگرد تھے۔ آتش کے کئی شاگردوں نے بہت نام پایا۔ اس وقت لکھنؤ اہلِ ہنر، اہلِ فن اور شعرا و فصحا سے معمور تھا اور بقول مصحفی ''مخزنِ شعرا و فصحا'' بنا ہوا تھا۔ مشاعروں کا عام رواج تھا۔ اس دور کے تذکروں میں کئی ایسے مشاعروں کا ذکر ملتا ہے جو پہلے سے مقررہ تاریخ پر کسی صاحبِ ثروت کے ہاں منعقد ہوتے تھے۔ مشاعروں میں بھری بزم میں شاعروں کی غلطیوں پر اعتراض کیے جاتے تھے اسی لیے اس دور میں شعرا کے درمیان معرکے بھی معمول بن گئے تھے۔ مرزا قتیل نے لالہ موجی رام موجی پر اعتراض کیے جن کا جواب لکھ کر ناسخ نے انھیں دیا۔ موجی رام نے اگلے مشاعرے میں انھیں پڑھ کر سنایا اور معترض کی زبان بند کر دی۔ اس سے ناسخ کی قابلیت و استادی کا بڑا شہرہ ہوا۔ آتش صرف اور صرف شاعر تھے۔ ناسخ شاعر ہونے کے ساتھ اس دور کی ایک سربرآوردہ شخصیت اور اس دور کی سیاست میں بھی شریک و شامل تھے۔

لکھنؤ میں آتش کی ہستی اور دہلی میں شاہ نصیر اور ذوق کی ہستی اس بات کا ثبوت ہیں کہ دہلی و لکھنؤ اسکول کی تفریق غلط ہے کیوں کہ ذوق دہلوی کے ہاں لکھنوی شاعری کی کم و بیش وہ تمام خصوصیات اسی طرح موجود ہیں جیسے آتش لکھنوی کے ہاں دہلی کے رنگِ شاعری کی خصوصیات موجود ہیں۔ اصل میں زمانہ ایک تھا۔ دونوں مقامات کے شاعر ایک دوسرے سے ملتے بھی تھے اور ان کا کلام بھی ایک دوسرے تک پہنچتا رہتا تھا۔ ساتھ ہی تہذیب کی اساس بھی ایک تھی۔ خود لکھنؤ کے شعرا کے باپ دادا اکثر دہلی ہی سے آئے تھے۔ ''دریائے لطافت'' میں انشا نے لکھا ہے کہ ''یہاں دہلی والوں یا دہلویوں سے مراد وہ لوگ ہیں جن کے ماں باپ کا وطن دہلی تھا مگر وہ پورب میں پیدا ہوئے'' [۶] آتش کے والد بھی دہلی سے آئے تھے اور خود آتش یہیں فیض آباد میں پیدا ہوئے تھے۔ نواب شجاع الدولہ بھی دہلی سے آئے تھے اور ''بہو بیگم'' بھی دہلوی نژاد تھیں۔ بنیادی طور پر دہلی، لکھنؤ کا تہذیبی مزاج ایک تھا صرف حالات قدرے مختلف تھے۔ اس تفریق کی اصل وجہ یہ بھی ہے کہ ہم نے ہر پُر تکلف بناوٹی رجحان کو لکھنؤ سے اور ہر فطری رجحان کو دہلی سے وابستہ کر دیا ہے۔ یہ کسی طرح درست نہیں ہے۔ یہ دونوں صورتیں بیک وقت دونوں جگہ پر ملتی اور موجود ہیں۔

اس دور میں اصلاحِ زبان کی تحریک کو علی اوسط رشک نے اتنا آگے بڑھایا اور اس میں اتنے اضافے کیے کہ وہ اس تحریک کے سرخیل بن گئے۔ انھوں نے اپنے استاد ناسخ کے سارے اصول اپنائے لیکن ہندی الاصل الفاظ کو، جنھیں ناسخ نے اپنی شاعری سے خارج کر دیا تھا، دوبارہ اپنی شاعری میں شامل کیا۔ ناسخ نے عربی و فارسی کے نامروج الفاظ اپنی شاعری میں شامل کیے تھے۔ رشک نے ایسے ہندی الاصل اردو الفاظ شاعری میں شامل کیے جو اس سے پہلے شاعری میں استعمال نہیں ہوئے تھے۔ رشک نے بڑی ہنرمندی و سلیقے کے ساتھ ان الفاظ کو استعمال کیا جن کا مطالعہ ہم ناسخ اور رشک کے ذیل میں آگے کریں گے۔ رشک کے اس تخلیقی عمل سے بول چال کی زبان شاعری میں واپس آ جاتی ہے اور زبان کی شاعری، کا رواج بڑھنے لگتا ہے۔ رشک نے اس طرح شاعری میں اردو پن کو ابھارا اور اسے ایک نیا رنگ دیا جسے نئے شعرا نے خوش دلی سے قبول کر لیا۔

بول چال کی زبان میں بولے جانے والے نئے نئے الفاظ و محاورات کے استعمال نے لفظوں کا کھوج

لگانے کے رجحان کو جنم دیا اور اس دور میں لغت نویسی کی طرف خاص توجہ ہوئی۔ رشک کی ''نفس اللغہ'' اور امداد علی بحر کی ''بحر البیان'' جیسی مفید لغات اسی دور میں تالیف ہوئیں جن کا مطالعہ ہم رشک اور بحر کے ذیل میں کریں گے۔ کلب حسین خاں نادر نے ''تلخیصِ معلیٰ'' اردو نثر میں لکھی جس میں نہ صرف اصولِ شاعری بیان کیے بلکہ اصولِ زبان و بیان پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

اس دور میں ''واسوخت'' نے بھی غیر معمولی اہمیت اختیار کی اور شاید ہی کوئی معروف شاعر (چند کو چھوڑ کر) ایسا ہوگا جس نے ''واسوخت'' میں طبع آزمائی نہ کی ہو۔ اس دور میں کثرت سے واسوختیں لکھی گئیں اور اردو غزل نے بھی واسوخت کے مزاج کو قبول کر کے ہرجائی محبوب پر طعن وطنز کے تیر برسائے۔

''قطعہ نگاری'' بھی اس دور کی پہچان ہے جو اس دور میں کثرت سے لکھے گئے۔ قطعہ نگاری کا استعمال ایک طرف تاریخِ ولادت و وفات کے قطعات میں نمایاں ہوا اور دوسری طرف اس دور کے اہم واقعات پر بھی قطعے لکھے گئے جن میں تاریخی اہمیت کے حامل واقعات کے سنین وغیرہ محفوظ ہو گئے۔ ایسے قطعاتِ تاریخ کم و بیش ہر صاحبِ دیوان شاعر کے ہاں ملتے ہیں۔ ناسخ نے سیکڑوں کی تعداد میں قطعات لکھے جن سے اس دور کی تاریخ کے کھوئے ہوئے سرے تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ علی اوسط رشک نے بھی کثرت سے قطعاتِ تاریخ لکھے۔ ناسخ اور رشک کے ساتھ زکی مراد آبادی نے اس فن کو عروج تک پہنچایا۔ ہمارے مورخوں نے ان قطعاتِ تاریخ سے بہت کم فائدہ اٹھایا ہے مثلاً رشک نے ناسخ کے سفرِ حیات پر متعدد قطعاتِ تاریخ لکھے ہیں۔ سعادت خاں ناصر کے تذکرے ''خوش معرکۂ زیبا'' کا نام بھی رشک کے ایک قطعہ کی دین ہے۔ خود رشک کی زندگی کی کڑیاں ملانے میں ان کے قطعات سے آسانی پیدا ہو جاتی ہے۔ قطعات میں عام طور پر سال ہجری سے تاریخ نکالی جاتی ہے۔ اب انگریزی اقتدار کے زیر اثر سن عیسوی میں بھی تاریخیں نکالی جانے لگی ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ سن عیسوی سنِ ہجری پر غالب آ جاتا ہے اور آج مذہبی تقاریب کے علاوہ کسی کو سنِ ہجری یاد بھی نہیں آتا۔ یہ رجحان بھی اسی دور میں شروع ہوا۔

غزل کی صنفِ سخن، ہمیشہ کی طرح، اس دور میں بھی حاوی رہتی ہے اور ساری دوسری اصنافِ سخن اس کے بعد آتی ہیں۔ اس دور کی غزل میں محبوب اپنے ظاہری رنگ روپ کے ساتھ ملتا ہے لیکن عشق کا گہرا رشتہ غائب ہو جاتا ہے۔ اس دور کا محبوب بھی کوٹھے پر بستا ہے۔ یہاں نہ سچا عاشق ہے اور نہ سچا محبوب ہے۔ اسی لیے ''عشق'' اس دور کا مزاج ہی نہیں ہے۔ یہ دور عشق کے روحانی کیف سے، آتش کے علاوہ، عاری و خالی ہے۔ اس دور میں ناسخ ایک تحریک کا نام ہے اور ''اثر کے اعتبار سے اردو شاعری کا ایسا موڑ ہے جس نے زبان و بیان کے ساتھ مضمون بندی اور معنی آفرینی کو ایسا راستہ دکھایا جسے ان کے شاگردوں کے خصوصاً وزیر اور رشک نے، وسعت دے کر عام کر دیا۔

اس دور کی غزل کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ قافیہ شعر پر حاوی ہے، قافیہ ہی مضمون پیدا کرنے کا سبب ہے اور قافیہ ہی غزل کے شعر کا تخلیقی محرک ہے۔ کلب حسین خاں نادر نے مبتدی شعرا کو شعر گوئی کا جو گر بتایا ہے وہ بھی یہی ہے کہ ''مبتدی کو جس طرح پر شعر کہنا منظور ہو، اس کے سب قوافی پہلے لکھے۔ ان میں سے غور کرے کہ کتنے قوافی خاص لائق گنجائش مضامین ہیں انھیں کو سہل زمینوں میں موزوں کرے۔ اول مصرع ثانی لکھے بعد اس کے مصرع لگا دے'' [۷] اس قافیہ پیمائی سے، زبان و بیان کی سطح پر، یہ فائدہ تو ضرور ہوا کہ طرح طرح کے قافیوں کے استعمال سے زبان میں اظہار کی قوت بڑھ گئی، زبان و بیان منجھ کر صاف ہو گئے۔ شاعری میں سجاوٹ اور بیان میں صفائی پیدا

ہوگئی۔ رعایت لفظی اور محاورہ وروزمرہ کے استعمال سے نئے نئے لہجے پیدا ہوئے لیکن عام طور پر شاعری غائب ہوگئی۔ اس دور کی تہذیب کو اگر گہرائی میں جا کر دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ اس تہذیب نے معنی گم کر دیے ہیں اور اس کے باطن کا زندگی کے کسی زندہ تجربے سے تعلق باقی نہیں رہا ہے۔ یہ ظاہر کی تہذیب تھی اور اسی لیے اس دور کی شاعری پر خارجیت حاوی ہے اور اسی لیے بیانِ حسن میں محبوب کے اعضائے جسمانی پر زور ہے۔ ''سراپا نگاری'' اسی لیے اس دور کا مقبول ترین رجحان ہے۔ ''واسوخت'' اور ''ریختی'' کی اصناف سخن اسی مزاج تہذیب کی وجہ سے مقبول ہیں۔ بیان حسن اور اعضائے جسمانی کے بیان کی عام مقبولیت کے زیر اثر محسن لکھنوی کو ایک نئی طرح کا تذکرہ ''سراپا سخن'' کے نام سے تالیف کرنے کا خیال آیا جس میں اعضائے جسمانی کے تحت شعرا کا کلام مرتب کیا گیا ہے۔

اس دور میں آتش واحد غزل گو ہیں جنھوں نے ناسخ والی خارجیت کے ساتھ عشق اور جذبہ واحساس کو شاعری میں برقرار رکھا۔ یہی اثر ناسخ کے شاگردوں کے برخلاف، آتش کے شاگردوں میں موجود ہے۔ آتش کے شاگرد اپنی غزلیات میں خارجی بیانِ حسن کے ساتھ عشق اور اس سے پیدا ہونے والے جذبہ واحساس کو بھی اپنے رنگِ سخن میں شامل رکھتے ہیں لیکن ناسخ کے شاگرد اظہارِ عشق سے پہلو تہی کرتے ہیں۔ اسی طرح آتش کے شاگرد، اپنے استاد کی طرح، بول چال کی زبان سے اپنا رشتہ قائم رکھتے ہیں اور اسی لیے ان کے کلام میں ایسے الفاظ ومحاورات استعمال میں آتے ہیں جو زندہ اور عام بول چال کا حصہ ہیں۔ ناسخ شعوری طور پر اپنے کلام سے ہندی الاصل الفاظ خارج کر کے ان کی جگہ نامانوس عربی وفارسی الفاظ استعمال کرتے ہیں لیکن ناسخ کی وفات کے بعد خود ان کے شاگردوں نے اس عمل کو ترک کر دیا اور زبان کے سلسلے میں آتش کے رجحان کو قبول کر کے ''زبان کی شاعری'' کے رجحان کو اپنا لیا۔ اس دور میں بول چال کی زبان، الفاظ ومحاورات کو ٹکسالی زبان سے لے کر ناسخ وآتش کے شاگردوں نے اپنی شاعری میں اس طرح استعمال کیا کہ لغت نویسوں نے الفاظ ومحاورات کے لیے اس دور کے شعرا کے کلام کو سند کے طور پر پیش کیا۔ زبان کے اس رنگا رنگ استعمال سے ایک نیا رجحان یہ پیدا ہوا کہ اظہار بیان کا رخ زبان کی شاعری کی طرف ہو گیا۔ ساتھ ہی دلّی کے دائرہ اثر سے ناسخ وآتش اور ان کے شاگردوں نے خود کو آزاد کر کے زبان وبیان کو وہ روپ دیا کہ آنے والی نسل نے، خواہ وہ دلّی میں یا برصغیر کے کسی گوشے میں بیٹھا شاعری کر رہا ہو، زبان وبیان کے اسی جدید روپ کو اختیار کیا۔ یہ جدید روپ لکھنؤ کی دین ہے جس نے اردو نثر کے فروغ کا راستہ بھی صاف کر دیا۔ ٹکسالی زبان ومحاورہ نے اتنی اہمیت اختیار کی کہ خود ناسخ کے شاگرد علی اوسط رشک نے ''نفس اللغہ'' کے نام سے لغت نویسی کا آغاز کیا۔ امداد علی بحر نے بھی ''بحر البیان'' کے نام سے ایسے ہی روزمرہ ومحاورات کو حروف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا۔ ان دونوں لغات میں الفاظ ومحاورات تو اردو زبان کے ہیں لیکن ان کی وضاحت فارسی نثر میں کی گئی ہے۔ کلب حسین خان نادر نے ''تلخیص معلی'' کے نام سے اردو نثر میں اپنی مفید تصنیف رقم کی۔ فقیر محمد خاں گویا نے ''انوار سہیلی'' کو اردو نثر میں ''بستانِ حکمت'' کے نام سے ترجمہ کیا۔

اس دور کی تصویر اجاگر کر کے اب ہم آئندہ صفحات میں ناسخ وآتش، ان کے شاگردوں اور اس دور کے دوسرے شعرا کی نظم ونثر کا ایک ساتھ مطالعہ کر کے اس تصویر کو مکمل کریں گے۔

حواشی:

[۱] کلیات مصحفی، دیوان ششم، مرتبہ نور الحسن، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۲] دریائے لطافت، انشا اللہ خاں انشا، ترجمہ برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی، ص ۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ء

[۳] جلوۂ خضر، جلد اول، صفیر بلگرامی، ص ۲۳۶ـ۲۳۷، آرہ بہار ۱۳۰۲ھ

[۴] کلیاتِ مصحفی، دیوانِ ششم، مصحفی، ص ۲۸ـ۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۵] خطوطِ غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۵۷۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۶] دریائے لطافت، محولہ بالا، ص ۸

[۷] تلخیصِ معلٰی، کلب حسین خاں نادر، مرتبہ ڈاکٹر انصار اللہ نظر، ص ۸۹ـ۹۰، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۵ء

دوسرا باب طرزِ جدید و تازہ گوئی کا رواج

شیخ امام بخش ناسخ

حیات و احوال، تصانیف، طرزِ جدید کا عروج، مطالعۂ شاعری، لسانی خصوصیات

جن دو شاعروں نے اس دور کی ثقافت و تہذیب کو تخلیقی سطح پر شاعری کا حصہ بنا کر، لکھنؤ کے اندازِ فکر کو اردو شاعری کی ایک نئی روایت کی صورت دی، ان میں خواجہ حیدر علی آتش سے پہلے شیخ امام بخش ناسخ کا نام غیر معمولی تاریخی اہمیت کا حامل ہے۔ اب تک دہلی سے آئے ہوئے مہاجر شعرا اور ان کی روایتِ شاعری اودھ کی فضا پر چھائی ہوئی تھی۔ ہر شاعر زبان و بیان، محاورہ و روزمرہ اور تذکیر و تانیث وغیرہ کے لحاظ سے دہلوی روایت کی پیروی کرتا تھا۔ ناسخ پہلے شخص ہیں جنھوں نے لکھنؤ کو دہلی کے اثر سے آزاد کرانے کی کوشش کی اور ایک ایسے رنگِ سخن اور اندازِ فکر کو نمایاں کیا جو نیا بھی تھا اور اس سے الگ بھی اور ساتھ ہی لکھنؤ کی مروجہ تہذیبی اقدار کے رنگ و مزاج سے ہم کنار بھی۔ یہ رنگِ سخن اس دور میں نہایت مقبول ہوا۔

شیخ امام بخش ناسخ [۱] (۱۱۸۵ھ۔۱۲۵۴ھ ۱۷۷۲ء۔۱۸۳۸ء) جنھیں گھر والے عبداللہ کے نام سے پکارتے تھے [۲] ۱۱۸۵ھ میں فیض آباد میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام شیخ خدا بخش [۳] تاجر پیشہ اور لاہور کے رہنے والے تھے [۴] اور وہیں سے فیض آباد آئے تھے۔ ناسخ کی والدہ کا انتقال ۱۱۹۹ھ میں ہو چکا تھا [۵] ان کے والد کا انتقال ۱۲۱۶ھ میں ہوا [۶] ناسخ کی تاریخِ ولادت کسی تذکرے یا دیوان میں نہیں ملتی لیکن ایک قطعہ میں علی اوسط رشک نے وفات کے وقت اُن کی عمر ۶۹ سال بتائی ہے۔ وہ شعر یہ ہیں:

ناسخ استاد رشک، حسرت عمر — مُرد اے ہے یہ سال شصت و نہم
رشک تاریخِ انتقال نوشت — مُرد اے ہے یہ سال شصت و نہم

ناسخ کا مصدقہ سالِ وفات ۱۲۵۴ھ ہے۔ گویا ۱۲۵۴ھ میں ناسخ ۶۹ویں سال میں تھے۔ اگر ۱۲۵۴ھ میں سے ۶۹ نکال دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۱۸۵ھ برآمد ہوتا ہے۔ ایک شعر میں خود ناسخ نے ۷ محرم اپنی ولادت کی تاریخ بتائی ہے

رہے کیوں کر نہ دل ہر دم نشانہ ناوکِ غم کا — کہ ہے میرا تولد ہفتم ماہِ محرم کا

(دیوان اول)

اس کے معنی یہ ہوئے کہ ناسخ ۷ محرم ۱۱۸۵ھ کو پیدا ہوئے۔ اس کی تصدیق مصحفی کے ''ریاض الفصحا'' سے بھی ہوتی ہے۔ ''ریاض الفصحا'' کا سالِ آغاز ۱۲۲۱ھ اور اختتام ۱۲۳۶ھ ہے۔ مصحفی نے ۱۲۲۴ھ میں اپنا دیوان ششم ناسخ کے مقبول عام رنگ میں مرتب کیا تھا [۷] اس وقت مصحفی اور ناسخ دونوں لکھنؤ میں مقیم تھے اور مشاعروں میں شریک ہوتے تھے۔ مصحفی نے ناسخ کے ترجمے میں ان کی عمر ۳۷ سال بتائی ہے [۸] اگر مصحفی نے ناسخ کا ترجمہ ۱۲۲۲ھ میں تحریر کیا تو ۱۲۲۲ھ میں سے ۳۷ نکالنے سے ۱۱۸۵ھ سالِ ولادت برآمد ہوتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ناسخ کا سال

ولادت ۱۱۸۵ھ ٹھہرتا ہے۔ ...اس سن میں شبہے کی مطلقاً گنجائش نہیں'' [۹]

والد شیخ خدا بخش کی وفات کے بعد ناسخ اور ان کے چچاؤں کے درمیان ورثے کی تقسیم پر جھگڑا ہوا۔ ان کے چچاؤں نے دعویٰ کیا کہ ناسخ شیخ خدا بخش کا اصل بیٹا نہیں متبنیٰ ہے اور یہ بھی مشہور کیا کہ وہ ان کا غلام تھا لیکن جب فیصلہ صادر ہوا تو باپ کا تمام ترکہ ناسخ کو ملا۔ ناسخ اس تمام عرصے پریشان رہے انھوں نے اپنی دو رباعیوں میں بھی متبنیٰ یا غلام ہونے کی تردید کی ہے:

کہتے رہے اعمام عداوت سے غلام — میراثِ پدر میں نے مگر پائی تمام
اس دعویٔ باطل سے ستم گاروں کو — حاصل یہ ہوا کر گئے مجھ کو بدنام
مشہور ہے گرچہ افترائے اعمام — پر کرتے نہیں غور خواص اور عوام
وارث ہونا دلیلِ فرزندی ہے — میراث نہ پاسکا کبھی کوئی غلام

ناسخ نے ۲۴ / جمادی الاولیٰ ۱۲۵۴ھ بروز پنج شنبہ مطابق ۱۵ / اگست ۱۸۳۸ء کو وفات پائی۔ اس وقت محمد علی شاہ اودھ کے بادشاہ تھے۔ متعدد شعرا نے قطعات وفات لکھے، ناسخ کے شاگرد رشید علی اوسط رشک کے دیوان میں نو قطعات تاریخ ملتے ہیں [۱۰] جن میں سے ایک میں تاریخ، دن اور سن بھی دیے ہیں:

وادریغا کرد رحلت ناسخِ معجز بیاں — انتقالش داد عالم را غم جاں کاہ وائے
یک ہزار و دو صد و پنجاہ و چارم سال بود — بود از ماہِ محرم پنجمیں آں ماہ وائے
رشک روز مرگ و تاریخ و سنین و ماہ گفت — بود پنجم بست و چارم پنجشنبہ آہ وائے

ایک اور قطعہ میں رشک نے ناسخ کو کشتیِ شعر و سخن کا ناخدا، زبان دان، مضمون آفریں، لغت دان و محقق اور شاعر بے مثل کہا ہے۔ ایک مادۂ تاریخ سے سن عیسوی نکلتا ہے: ع ''صد حیف ہائے ناسخ صد حیف ہائے ناسخ'' (۱۸۳۸ء)

ناسخ نے ۱۲۰۵ھ میں، جب وہ بیس سال کے تھے، شعر گوئی شروع کی [۱۱] اس وقت میر (وفات ۱۲۲۵ھ) زندہ تھے۔ سودا (وفات ۱۱۹۵ھ) کی آواز فضا میں گونج رہی تھی۔ جرأت، انشا، مصحفی اس دور کے بڑے اور اہم شاعر تھے۔ یہ آصف الدولہ کا دور تھا جس نے ۱۱۸۹ھ ۱۷۷۵ء میں دارالحکومت فیض آباد سے لکھنؤ منتقل کر دیا تھا۔ ۱۲۰۹ھ میں آصف الدولہ کی فتح روہیل کھنڈ پر ایک قطعہ تاریخ ''کلیاتِ ناسخ'' میں ملتا ہے۔ ناسخ بھی اسی زمانے میں، جب وہ بچے ہی تھے، اپنے والدین کے ہمراہ فیض آباد سے لکھنؤ آ گئے تھے اور یہیں اپنے شوق سے ''تحصیل علوم و تکمیل فنون'' کیا [۱۲] ان کے ایک استاد حافظ وارث علی کا ذکر بھی آتا ہے جن کے بیٹے کی ولادت پر ناسخ نے قطعۂ تاریخ کہا تھا:

یافت چوں استادنا وارث علی — پور بااقبال از فضل اللہ
گفت تاریخِ تولد ہاتفے — روز جمعہ بستم شوال ماہ [۱۳]

آزاد نے ''آبِ حیات'' میں علمائے فرنگی محل سے تحصیل علم کا ذکر کیا ہے۔ رشید حسن خاں نے بھی ناسخ کی ایک غیر معروف مثنوی ''معراج نامہ'' کا تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے کہ ''یہ مثنوی جو میرے قیاس کے مطابق، فرنگی محل کی تعلیم کی یادگار ہے، اس کا کوئی نسخہ وہاں (فرنگی محل) محفوظ رہ گیا'' [۱۴]

ناسخ کسی کے شاگرد نہیں تھے۔ انھوں نے خود اپنی کوشش سے فنِ شاعری اور متعلقہ علوم پر ایسی قدرت حاصل کی کہ استادِ وقت بن گئے۔ مصحفی کے تذکرے ''ریاض الفصحا'' اور دیوان ششم کے ''دیباچے'' سے بھی اس بات

کی تصدیق ہوتی ہے کہ وہ کسی کے شاگرد نہیں تھے۔ ناسخ کے شاگرد رشک ابن طوفان نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''در شعر گوئی شاگردی نہ نمود'' [۱۵] تذکرہ نغمۂ عندلیب (۱۲۶۱ھ) سے بھی اس بات کی مزید تصدیق ہوتی ہے کہ وہ ''کسی کے شاگرد نہیں اور سب کے اوستاد ہیں جن کا اعتقاد راسخ ہے وہ معتقد ناسخ ہے'' [۱۶] البتہ پہلوانی میں وہ مرزا مغل بیگ کے شاگرد تھے اور استاد کی وفات (۱۲۳۴ھ) پر جو قطعاتِ تاریخ ناسخ نے لکھے تھے وہ کلیات میں موجود ہیں۔ ان میں ناسخ نے ''استادم'' اور ''استادِ ما'' کہا ہے۔ ایک قطعہ میں مرزا مغل بیگ کو ''رستم وقت'' سے موسوم کیا ہے۔ یاد رہے کہ مرزا مغل بیگ (وفات ۱۲۳۴ھ) اور مرزا مغل سبقت (وفات ۱۲۳۵ھ) دو الگ الگ شخصیتیں ہیں۔ دونوں کے قطعاتِ تاریخ ''کلیاتِ ناسخ'' میں موجود ہیں۔ علوم متداولہ حافظ وارث علی اور فرنگی محل سے حاصل کیے۔

ناسخ صورت شکل اور ڈیل ڈول سے پہلوان معلوم ہوتے تھے۔ مصحفی نے انھیں ''جوان سیمیں وسپاہی وضع'' لکھا ہے۔ کریم الدین نے ''طبقات الشعرائے ہند'' میں لکھا ہے کہ ''ناسخ کا ڈیل ڈول بھاری اور تیز ذہن، رنگ کالا تھا۔ کہتے ہیں کہ بہت موٹا آدمی تھا'' [۱۷] خیراتی لال بے جگر نے انھیں ''جوانے قوی ہیکل وجسیم'' لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ بقول مرزا جعفر علی بیگ بلیغ، ناسخ نے ایک دفعہ لکھنؤ میں سپر کے ٹکڑے کردیے تھے اور وہ اپنے تن جسم کا اتنا خیال رکھتے تھے کہ انھوں نے شادی نہیں کی'' [۱۸] اپنے سیاہ رنگ کے بارے میں خود ایک شعر کہا ہے:

میں گو کہ حسن سے ظاہر میں مثلِ ماہ نہیں ہزار شکر کہ باطن مرا سیاہ نہیں

(دیوانِ اول، مخطوطہ کراچی)

سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ''شیخ صاحب (ناسخ) مذکور محلہ ٹکسالی لکھنؤ میں رہتے تھے۔ شیخ صاحب......میرزائی صاحب سے محبتِ دلی رکھتے تھے......شیخ صاحب کو لوگ ان سے بدنام کرتے تھے....اور مرزا محسن برادر مرزا حاجی صاحب قمر....بھی پوشیدہ میرزائی صاحب پر عاشق تھے لہٰذا ان کو شیخ صاحب سے بہ سببِ عشق میرزائی صاحب کے ایک چشمک تھی۔ اس سبب سے شیخ صاحب کے ہر شعر پر معترض ہوتے تھے۔ شیخ صاحب نے معتمد الدولہ بہادر سے کہوا کر میرزائی صاحب کو قریب سو روپے کا درماہہ وبہ عہدہ داروغگی سرکارِ محسن الدولہ بہادر ملازم کروایا....تب سے میرزائی صاحب معشوق شیخ ناسخ صاحب تمام لکھنؤ میں مشہور ومعروف ہوگئے ع تا نہ باشد چیز کے مردم نہ گویند چیز ہا۔ شیخ صاحب (ناسخ) نے اپنے پاس سے چند قطعہ مکانات ودکانیں وغیرہ چوک میں میرزائی صاحب کو خرید کردیے'' [۱۹] ناسخ نے میرزائی صاحب کی شادی پر قطعہ تاریخ بھی لکھا تھا اور مرنے سے پہلے وصیت کی تھی کہ میرے بعد سارے مال ومتاع کے میرزائی صاحب مالک ہوں گے [۲۰] شیخ صاحب کی تجہیز وتکفین کا سارا انتظام میرزائی صاحب ہی نے کیا تھا۔ ناسخ نے اپنے اور میرزائی کے تعلق سے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے:

مثلِ یعقوب ہمیں عشق ہے اس یوسف سے اپنے محبوب کو ہم اپنا پسر کہتے ہیں

(دیوان دوم، قلمی کراچی)

ناسخ ''حلیم الطباع ومہذب الاخلاق'' [۲۱] انسان تھے۔ ''دیوان ششم'' کے دیباچے (۱۲۲۴ھ) میں بھی مصحفی نے ''بہ فقیر ہم رسوخے از تہِ دل دارد'' کے الفاظ لکھے ہیں [۲۲] اس دور کے مشاہیر اور صاحبانِ اقتدار سے ناسخ کے گہرے اور مخصلصانہ مراسم تھے۔ وہ اس دور کی ایک معتبر اور سماجی اعتبار سے اہم شخصیت کے مالک تھے۔ ان کے شاگردوں کی تعداد بھی کثیر تھی اور ان کی تعداد سو کے قریب پہنچتی ہے۔ ڈاکٹر انصار اللہ نظر نے ناسخ کے شاگردوں کی

تعداد کم سے کم ۱۰۳ بتائی ہے [۲۳] اور اس میں اس دور کے اکثر معروف شعرا مثلاً آغا حسن امانت، سید محمد مرزا انس، امداد علی بحر، فتح الدولہ محمد رضا برق، علی اوسط رشک، محمد عظیم اللہ رغمی ابن امین اللہ طوفان، غلام امام شہید، فقیر محمد خاں گویا، منیر شکوہ آبادی، حاتم علی بیگ مہر، خواجہ محمد وزیر، کلب حسین خاں نادر وغیرہ کے نام شامل ہیں۔

ناسخ کو فنِ شعر پر پوری قدرت حاصل تھی۔ لفظوں کی تحقیق، عروض کی باریکی، صنائع بدائع کا استعمال اور شعر کی پرکھ کے ساتھ ساتھ ان میں اصلاح دینے کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ وہ اپنے شاگردوں کا خاص خیال رکھتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے اسی لیے انھیں ''مفتی مسائلِ سخن وراں'' [۲۴] کہا ہے۔ گویا جیسے مفتی کا فتویٰ امورِ مذہبی میں حرفِ آخر کا درجہ رکھتا ہے، اسی طرح ناسخ سخن وری کے مسائل کے مفتی تھے۔ ایک دن سعادت خاں ناصر آئے اور استفادے کے واسطے اپنا مطلع سنایا:

ملے نہ رخ سے اگر غازۂ عذار ہوں میں — نہ آنے دے مجھے آنکھوں میں گر خمار ہوں میں

فرمایا کہ ''خمار'' ''اتار'' کو کہتے ہیں، تم نے نشے کے مقام پر باندھا ہے، ناصر نے ایک اور شعر پڑھا:

بزم عاشق کا دوگونہ ہو فروزاں رنگِ حسن — شعلۂ رُخ سے کرے روشن جو وہ جانانہ شمع

کہنے لگے ''دوگونہ'' کی جگہ ''دوچنداں'' بنایا چاہیے کہ وہ غیر مشہور اور یہ متعارف ہے۔

ایک دن خواجہ بہادر حسین فراق تشریف لائے اور کہا منور خاں غافل نے ان کے اس شعر پر یہ اعتراض کیا ہے کہ دانے ریگ پر بے تاب ہوتے ہیں نہ کہ گلخن پر:

عجب حالت ہوئی طاری ترے آنے سے گلشن پر
کہ یوں بے تاب ہیں گل جس طرح دانے ہوں گلخن پر

ناسخ نے کہا کہ مشہور بھاڑ کا گرم ہونا ہے یا ریگ کا [۲۵]

جب شعروشاعری کا ایسا چرچا ہو جیسا اس دور میں تھا اور جب شعروشاعری عزت و احترام کے ساتھ بادشاہ وزیر اور امراء تک پہنچنے کا وسیلہ ہو تو شاعروں کے درمیان چشمک اور حسد و رشک کا پیدا ہونا ایک فطری بات ہے۔ شاید ہی اس دور کا کوئی قابلِ ذکر شاعر ایسا ہو جو معرکے اور چشمک سے محفوظ رہا ہو۔ اس دور میں مشاعرے میں شعر پڑھنا دل گردے کا کام تھا۔ بھری محفل میں شاعر ایک دوسرے پر اعتراض کرتے تھے۔ ہر استاد کے ساتھ اس کے شاگردوں کی فوج ہوتی تھی۔ ناسخ بڑے رکھ رکھاؤ کے آدمی تھے۔ نہایت وضع دار اور متحمل مزاج تھے لیکن جب اعتراض بے سبب ہوتا تو وہ اس کا جواب دیتے۔ نواب مرزا جعفر کے بیٹے اور نواب مرزا حاجی قمر کے بھائی مرزا محسن ناسخ کے اشعار پر اکثر اعتراض کرتے۔ ایک دفعہ مرزا محسن نے ناسخ کے اس شعر پر دو اعتراضات کیے:

سوز تا کم ہو نہ میرے سینے کے ناسور کا — یار نے مرہم بنایا شمع کے کافور کا

ایک یہ کہ شمع کافوری نہیں ہوتی۔ بہ سبب صفائی کے کافور سے اس کو نسبت دیتے ہیں۔ دوسرا اعتراض یہ کیا کہ خاصہ معشوق کا ستم سازی ہے نہ کہ مرہم سازی۔ مرزا جعفر علی فصیح کہ شاگردان کے ہیں، وہ ایک شمع ساز کہن سال کو مرزا محسن کی خدمت میں لے گئے۔ اس نے کہا کہ وہ شمع کافوری بناتا ہے۔ مرزا جعفر فصیح نے سند کے طور پر غنی کاشمیری کا یہ شعر پڑھا:

سوزِ داغ دل ما دفع نہ شد از مرہم — گرمی شمع ز کافور نمی گردد کم

اور کہا کہ دوسرا جواب یہ ہے کہ سبب مرہم سازی کا شعر میں ظاہر۔ جو وہ نہ سمجھیں تو اس کا جواب نہیں۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ناسخ کا شہرہ ان کی استعداد و قابلیت سے تھا[۲۶] اس قسم کے معرکوں اور نکتہ چینیوں نے ناسخ کی شاعرانہ حیثیت اور شہرت میں اضافہ کیا۔

اس سے زیادہ اہم معرکہ لالہ موجی رام موجی کا تھا جس کے بارے میں ناصر نے لکھا ہے کہ ''ناسخ نے ایسا سر کیا کہ حاسدوں کے جی چھوٹ گئے''[۲۷] لالہ موجی رام موجی مصحفی کے شاگرد اور ''شاعر متبتی'' تھے اور مرزا جعفر (وفات ۱۲۳۰ھ)[۲۸] کے اس طرحی مشاعرے میں شریک تھے جس کا قافیہ گلاب، نقاب، سراب، اضطراب اور ردیف ''درتہِ آب'' تھی۔ کسی وجہ سے مرزا حاجی قمر (ابن نواب مرزا جعفر و برادر مرزا محسن) اور میر مظفر حسین ضمیر کو یہ منظور ہوا کہ موجی رام کو مرزا قتیل کی زبان سے ذلت دلوایئے۔ جب موجی رام نے یہ شعر پڑھے

گیا نہانے جو وہ بے نقاب درتہِ آب — تو رنگ رخ سے کھلا اک گلاب درتہِ آب
میں رویا یاس کی حالت میں تشنگی سے جب — تو آ گئی وہیں موجِ سراب درتہِ آب
بہے ہیں دیدۂ گریاں سے اس طرح آنسو — رواں ہو چشمے سے جس طرح آب درتہِ آب

مرزا قتیل (وفات ۱۲۳۳ھ) نے سر مشاعرہ یہ اعتراض کیے کہ گل کو گلاب کہنا غیر مستعمل اور چشمہ بیرونِ آب ہے اور سراب محض ریگستان ہے۔ ریگ سے اور موج سے کیا نسبت۔ جب مرزا صاحب نے سر مشاعرہ ان پر یہ اعتراض کیے تو شیخ امام بخش ناسخ کو دلیری مرزا صاحب کی نہایت ناگوار گزری۔ موجی رام اتنے میں مصحفی کے پاس گئے۔ میاں صاحب نے کہا کہ شاگرد کے واسطے آشنا سے بگاڑنا نہ چاہیے۔ جب ناسخ نے سنا کہ مصحفی حمایت موجی کی نہیں کرتے، اسے اپنے پاس بلا بھیجا اور یہ سوال و جواب ایک بند کاغذ پر لکھ کر اسے دیئے کہ دوسری صحبت میں سر مشاعرہ پڑھے۔ وہ عبارت یہ تھی ''افصح الفصحیٰ مرزا قتیل صاحب! آپ نے جو مجھ ہیچ مداں کی غزل پر یہ اعتراض کیے ہیں کہ ''گلاب'' بمعنی ''گل'' غیر مستعمل اور اردو میں نہیں آیا، ایسا کلام لایعنی آپ سا شاعر فخر زمانہ کہے، بسا عجب ہے۔ نہیں جانتے ہو کہ محاورۂ اہل ہند میں گلابی جاڑا اسے کہتے ہیں کہ موسم گلاب میں ہو اور گلابی رنگ کہ منسوب بہ گلاب ہو۔ قطع نظر میر محمد تقی کہ زبانِ ریختہ میں سہیم و عدیل نہیں رکھتے تھے، فرماتے ہیں

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے — پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

مرزا مظہر خاں جاناں فرماتے ہیں:

عالم ہے یہ پسینے کا اس مست خواب پر — پڑتی ہے اوس جیسے سحر کو گلاب پر

میاں مصحفی:

سرخ ہے ہے سے وہ چشم نیم خواب نرگسی — یا یہ باغ حسن میں پھولا گلاب نرگسی

دیگر:

دلی بھی طرفہ جا ہے کہ ہر اک گلی کے بیچ — بکتے ہیں کوڑی کوڑی کٹورے گلاب کے

اور آپ نے جو فرمایا ہے کہ چشمہ بیرونِ آب ہے، فی الحقیقت سعدی نے گلستاں میں غلطی فرمائی ہے:

سرِ چشمہ شاید گرفتن بہ میل — چو پُر شد نہ شاید گذشتن بہ پیل

اور آپ نے جو کہا کہ سراب محض ریگستان ہے اور موج سے اسے کیا نسبت۔ ناصر علی کہتا ہے

نمی دانم کدامی شہسوار آمد دریں وادی	کہ از صد جا گریباں چاک شد موجِ سرابش را

جواب آپ کے ہر اعتراض کا یہ ہے اور غزل ثانی تصنیفِ ضمیر کو جو آپ بے عیب کہتے ہیں، ایک شعر میں دو اعتراض ہیں

وطن میں بھی نہیں سر گشتگوں کو چین ذرا	کہ کم نہ ماہی کا ہو اضطراب در تہ آب

صاحب میرے! اضطراب ماہی در تہ آب کوئی شاعر نہیں بولا کس واسطے کہ مچھلی کو سوائے پانی کے آرام نہیں اور اگر اضطراب بہ معنی رفتار ہے، اضطراب اور رفتار میں بڑا فرق ہے۔ سر گشتہ مفرد، جمع اس کی جس وقت کیجیے گا بجائے ہائے ہوز کے کاف فارسی (گ) اور الف نون جمع کا آئے گا اور ''سر گشتگان'' ہوگا۔ سر گشتگوں کی ایجاد کہاں سے ہے۔ زبانِ اردو کے جاننے والے فی زمانہ میاں مصحفی اور انشا اللہ خاں ہیں۔ آپ عبث دخل در معقولات دیتے ہیں۔ فارسی آپ کی البتہ مشہور، اس کو اصفہانی جانیں۔ زیادہ والسلام والاکرام''[۲۹]

اس معرکے نے ناسخ کی استعداد و قابلیت کا سکہ بٹھا دیا۔ مشاعروں میں چھوٹی موٹی چشمکیں تو معاصرین کے ساتھ جاری رہیں لیکن ''آبِ حیات'' میں آزاد نے آتش و ناسخ کے درمیان جو معرکے دکھائے ہیں وہ محض قصہ کہانیاں ہیں۔ مختلف ذرائع سے ان کی تردید تو ہوتی ہے لیکن کسی ذریعے سے تصدیق نہیں ہوتی۔

ناسخ اپنے دور کی ایک سربرآوردہ شخصیت تھے۔ بیشتر امرائے وقت سے ان کے مراسم تھے۔ اس دور کی سیاست اور سازشوں میں وہ بھی شریک تھے اور اسی وجہ سے انھیں کم از کم دو بار لکھنؤ چھوڑ کر جلا وطنی اختیار کرنی پڑی۔ سب سے پہلے ناسخ کے مراسم حاجی مرزا قمر سے قائم ہوئے جنھوں نے ان کی سرپرستی اس وقت کی جب نئے رنگ کی غزلوں کے ساتھ ناسخ نے مشاعروں میں شریک ہونا شروع کیا۔ قمر الدین احمد خاں عرف میرزا حاجی، فخر الدین احمد عرف مرزا جعفر جعفر کے بڑے بیٹے تھے۔ مرزا جعفر وہ شخص تھے جو انگریز ریذیڈنٹ اور نواب سعادت علی خاں (م ۱۲۲۹ھ/۱۸۱۴ء) دونوں کی نظروں میں معتبر تھے۔ باپ بیٹے دونوں شاعر تھے اور ان کی مجلس مشاعرہ میں اس دور کے سارے اساتذہ شریک ہوتے تھے جس کی تصدیق ''ریاض الفصحیٰ'' اور ''روزنامچہ'' عبدالقادر خانی رام پوری سے بھی ہوتی ہے[۳۰] اسی زمانے میں مرزا حاجی سے صادق علی اختر، طالب علی عیشی اور ناسخ بھی بہت قریب تھے۔ مصحفی بھی مجالسِ مشاعرہ میں شریک ہوتے تھے۔ جب غازی الدین حیدر نے مرزا جعفر اور مرزا حاجی کے بجائے معتمد الدولہ آغا میر کو اپنا نائب مقرر کیا تو مرزا جعفر و مرزا حاجی دونوں باپ بیٹے خانہ نشین ہو گئے۔ آغا میر نے ان کا محاسبہ کیا اور وہ پانچ سال تک اپنے گھر میں اپنے بھائیوں کے ساتھ قید رہے[۳۱] ناسخ اس نظر بندی کے زمانے میں بھی ان کے ہاں آتے جاتے رہے لیکن جب آغا میر کا انتہائی خوف ہوا کہ ''مبادا راہ سے پکڑ جائیں، گھر میں بیٹھ رہے'' آغا میر، میرزا حاجی کے اثر کو زائل کرنے کے لیے مرزا حاجی کے وفاداروں کو اپنی طرف ملا رہا تھا۔ اس نے ''ناسخ شاعر ہندی کو جو مرزا (حاجی) کے محرم راز مقرب خاص تھے اور ان کا فروغ و رشد سارا شہر جانتا ہے کہ ان کی خدمت سے انھیں حاصل ہوا تھا، بطمع دنیا اپنے کو موافق و متوسل کیا'' اور معافی تلافی کے بعد سو روپے درماہہ مقرر کیا[۳۲]

اب آغا میر نے ایک اور سازش تیار کی اور پوری رازداری کے ساتھ اس پر عمل درآمد ہوا۔ وہ سپاہی جو شخص جو آغا میر نے خود کو قتل کرانے کے لیے مقرر کرایا تھا پکڑا گیا۔ مرزا حاجی کے خلاف مقدمہ بادشاہ کے حضور میں پیش ہوا۔ شیخ ناسخ نے گواہی دی اور مرزا حاجی کو کھڑے کھڑے مع گھربار اخراج کا حکم صادر ہو گیا[۳۳] مرزا حاجی کا یہ

اخراج ۱۲۳۸ھ کا واقعہ ہے۔ ''ہائے غریبی'' سے اس کی تاریخ نکلتی ہے۔ ناسخ نے بھی قطعہ تاریخ لکھا جو ان کے دیوان میں موجود ہے۔ اس سے بھی ۱۲۳۸ھ برآمد ہوتے ہیں [۳۴] آغا میر سے تعلق کی بنا پر ناسخ کا اثر و رسوخ اور اہمیت و اعتبار بھی بڑھنے لگا۔ ۹ر اکتوبر ۱۸۱۹ء کو جب انگریزوں نے غازی الدین حیدر کو وزیر سے بادشاہ بنایا تو ناسخ نے تاریخ کہی اور جب نئے بادشاہ نے اس شاہی تخت پر متمکن ہو کر، جسے دو کروڑ روپے سے تیار کرایا گیا تھا۔ ابوالمظفر معزالدین شاہ زمن غازی الدین حیدر کے نام سے جلوس کیا تو ناسخ نے قطعہ تاریخ لکھا۔ اب ناسخ پوری طرح آغا میر کے وفادار اور اس ماحول کا حصہ تھے۔ آغا میر نے ایک ایک کر کے اپنے حریفوں کو ہٹا دیا تھا اور اب باری حکیم مہدی علی خاں کی تھی۔ آغا میر نے کئی لاکھ روپے ان کے ذمے نکالے جو انھوں نے ادا کر دیے اور شاہ جہاں پور، جو انگریزوں کی عمل داری میں تھا، جا کر وہیں مقیم ہو گئے۔ شیخ ناسخ نے معتمدالدولہ آغا میر کو خوش کرنے کے لیے حکیم مہدی علی خان کے فرار ہونے کی تاریخ لفظ ''گریختہ'' سے نکالی جس سے ۱۲۳۵ھ نکلتے ہیں۔ ناسخ کے اس قطعہ کا ایک شعر یہ تھا:

کاشو برائے پختن شلغم گریختہ　　　روبہ صفت زہیبت ضیغم گریختہ

پھر اس قطعہ کو آغا میر کے حضور میں محمد خاں قوال نے گا کر پیش کیا جس پر اسے ایک ہزار روپیہ انعام ملا۔

غازی الدین حیدر کی وفات کے بعد جب نصیرالدین حیدر بادشاہ ہوئے تو انھوں نے آغا میر کو ہٹا کر اعتمادالدولہ فضل علی خاں کو وزیر اعظم مقرر کیا۔ اس اثناء میں حکیم مہدی علی خاں بھی لکھنؤ آئے لیکن جب ان کی دال نہ گلی تو وہ واپس چلے گئے۔ ناسخ نے اس بار ''باز گریختہ'' سے تاریخ نکالی۔

۱۲۴۶ھ/ ۱۸۳۰ء میں نصیرالدین حیدر نے فضل علی خاں کو معزول کر کے حکیم مہدی علی خاں کو وزیر اعظم بنایا اور ۱۲۴۸ھ/ ۱۸۳۲ء میں انھیں پھر معزول کر دیا۔ ناسخ نے پھر قطعہ تاریخ کہا:

افتاد حکیم از مراتب　　　تاریخ بطرزِ تو رقم کن
از جائے حکیم ہشت برگیر　　　سہ مرتبہ نصف نصف کم کن

اور جب حکیم مہدی علی خاں کا ۲۶ر رمضان ۱۲۵۳ھ/ ۲۵ر دسمبر ۱۸۳۷ء کو انتقال ہوا تو ناسخ نے پھر قطعۂ تاریخ کہا جس کا ایک مصرع یہ تھا: شب ولادت عیسیٰ بمرد ایں دجال۔ اس سے ان کی کدورت اور دلی نفرت کا اظہار ہوتا ہے۔

اگر کلیات ناسخ کا سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ ناسخ نے اپنے دور کے کم و بیش ہر ذاتی و سیاسی واقعہ پر قطعہ کہا ہے جن کے مطالعہ سے ناسخ کی سوانح عمری مرتب کی جا سکتی ہے۔ ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۳۲ھ میں وہ بہت بیمار ہو گئے تھے۔ ۱۸۳۱ء میں چوروں نے ان کے گھر میں نقب لگائی تھی۔ ۱۲۳۵ھ میں ان کے چار خط چوری ہو گئے تھے۔ اس واقعہ پر انھوں نے چھ قطعات کہے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ خط غیر معمولی اہمیت کے حامل تھے۔ جلا وطن ہو کر جب وہ الہ آباد پہنچے تو چھت سے ایک سانپ ان کے اوپر آ گرا۔ ایک بار جو قلیہ ان کے سامنے آیا تو اس میں سنپولیا نکلا ع۔ گفتا افعی بے دیں پختہ۔ ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۴۰ھ میں وہ کسی فعل سے تائب ہو گئے تھے اور انھوں نے توبہ کر لی تھی۔ ۱۲۳۵ھ میں وہ کسی بلائے بے درماں سے بچ گئے تھے۔ ان قطعات سے میرزائی صاحب کے بارے میں بھی بہت سی معلومات حاصل ہوتی ہیں مثلاً میرزائی صاحب کی کدخدائی ۱۲۳۱ھ میں ہوئی تھی۔ ۱۲۳۳ھ میں میرزائی کے ہاں بیٹا پیدا ہوا تھا اور اسی سال انھوں نے اپنا مکان بنوایا تھا۔ اس قطعہ میں ناسخ نے میرزائی صاحب کو ''عزیز القدرم'' کے الفاظ سے خطاب کیا ہے۔ پندرہ شعر کا ایک قطعہ ملتا ہے جس میں تین

سالہ بچے کے ساتھ میرزائی کے سفرِ بریلی کا ذکر کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ میرزائی اور اس بچے کی جدائی سے وہ بہت پریشان تھے۔ ناسخ کے قطعات سے معلوم ہوتا ہے کہ سیاسی و منصبی اقتدار تو ان کے پاس نہیں تھا لیکن وہ اہلِ اقتدار کے ساتھ تھے جس سے ان کی اہمیت وحیثیت قائم تھی۔ معتمد الدولہ آغا میر کا عہد وزارت امام بخش ناسخ کے لیے سکون و آرام کا دور تھا۔ جب ناسخ نے آغا میر کی شان میں قصیدہ پیش کیا تو آغا میر نے سوا لاکھ روپیہ ان کو انعام میں دیا۔ یہ قصیدہ دیوانِ فارسی میں موجود ہے اور جس کا پہلا اور آخری شعر یہ ہے:

چوں نطق عیسیٰ مریم کلامِ ضیغم جنگ   چو موج چشمۂ حیواں خرام ضیغم جنگ

زکینۂ سگِ دنیا تراچہ غم ناسخ   ہمیشہ ورد زباں دار نامِ ضیغم جنگ

''دیوان فارسی'' میں آغا میر کی شان میں اور بھی کئی مدحیہ قطعات ملتے ہیں۔ وہ ہر طرح سے آغا میر سے اس طرح نتھی ہو گئے تھے کہ اب ان کا عروج و زوال بھی اسی سے وابستہ تھا۔ معتمد الدولہ آغا میر کا عہدِ وزارت ۱۲۳۶۔۱۲۴۳ھ تک قائم رہتا ہے۔ ان کا زوال غازی الدین حیدر کی وفات (۱۲۴۳ھ/ ۱۸۲۷ء) اور نصیر الدین حیدر کی تخت نشینی (۲۷ ربیع الاول ۱۲۴۳ھ/ ۱۹ اکتوبر ۱۸۲۷ء) کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ نصیر الدین حیدر نے کچھ دن تو انھیں دلاسا دیا اور پھر ۱۲۴۳ھ/ ۱۸۲۸ء میں دھوکے سے گرفتار کر کے نظر بند کر دیا اور میر فضل علی کو، جو بادشاہ بیگم کے پاس داروغہ کے عہدے پر فائز تھے، اعتماد الدولہ کا خطاب دے کر جمادی الثانی ۱۲۴۳/ جنوری ۱۸۲۸ء میں عہدۂ وزارت پر فائز کر دیا۔ میر فضل علی کے اقتدار کے ساتھ ہی جہاں آغا میر شکنجے میں کسے گئے وہاں ناسخ بھی اپنے گھر میں نظر بند کر دیے گئے جس کی تصدیق اس قطعہ سے ہوتی ہے:

امروز دارِ ظلم نمایاں گردید   برمن ستم بے حدوپایاں گروید

گشتم چو بخانہ قید گفتم تاریخ   ''ہے ہے افسوس خانہ زنداں گردید''

(۱۲۴۳ھ/ ۱۸۲۸ء)

ناسخ کے دیوان اول کی اس غزل سے بھی زیست سے تنگ ہونے کا پتا چلتا ہے جس کا مطلع و مقطع یہ ہے:

خامشی مجھ کو ہوئی قفلِ دہن ان روزوں   چھٹ گیا مشغلۂ شعر و سخن ان روزوں

ہیں جفائیں جو یہی اہلِ وطن کی ناسخ   مجھ سے چھٹتا نظر آتا ہے وطن ان روزوں

ایک اور قطعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اسی سال یعنی ۱۲۴۳ھ میں ایک ''مردے بزرگے'' کی سفارش سے انھیں قید سے رہائی مل گئی تھی:

شدم محبوس چوں درخانۂ خویش   خلاصم داد یک مردے بزرگے

چنیں تاریخ خواندم در حضورش   رہانیدی مرا از دستِ گرگے

(۱۲۴۳ھ)

اور وہ لکھنؤ چھوڑ کر الہ آباد چلے گئے جہاں وہ دائرہ شاہ اجمل میں مقیم ہوئے۔ اسی سال کسی ''نور چشم'' کے چیچک سے شفا پا جانے کا قطعہ تاریخ انھوں نے الہ آباد میں ہی لکھا جیسا کہ قطعہ کے اس شعر سے معلوم ہوتا ہے:

گفت ہر ساکن الہ آباد   اے مسافر ترا مبارک باد

اس شعر میں ناسخ نے خود کو ''مسافر'' کہا ہے اور اس قطعہ کے اس شعر سے ۱۲۴۳ھ تاریخ نکلتی ہے۔

سال مسعود گفت پیر خرد "صحت نور چشم سعد بود"

اس سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ناسخ ۱۲۴۳ھ میں قید ہوئے، اسی سال رہا ہوئے اور اسی سال وہ الہ آباد چلے گئے۔ ابھی وہ الہ آباد میں تھے کہ ۱۹ر شوال ۱۲۴۵ھ/ ۱۸۲۹ء کو اعتماد الدولہ میر فضل علی وفات پا گئے۔ آغا میر ابھی قید تھے۔ ناسخ الہ آباد میں بیٹھے نئے وزیر اعظم کے تقرر کا انتظار کر رہے تھے کہ معلوم ہوا حکیم مہدی علی خاں وزارت کے عہدے پر ۱۷ر جمادی الثانی ۱۲۴۶ھ/ ۴ر نومبر ۱۸۳۰ء کو فائز کر دیے گئے ہیں۔ یہ وہی حکیم مہدی علی خاں تھے جن کے تعلق سے ناسخ نے "گریختہ" اور "باز گریختہ" سے تاریخ نکال کر اور قوال سے گوا کر ذلیل وخوار کیا تھا۔ ناسخ الہ آباد ہی میں رہے۔ ۱۲ر ربیع الاول ۱۲۴۸ھ کو نصیر الدین حیدر نے حکیم مہدی کو معزول کر دیا اور ان کی جگہ روشن الدولہ کو وزیر اعظم مقرر کر دیا۔ حکیم مہدی نے حفظ ماتقدم کے طور پر، پہلے ہی آغا میر کو رہا کر کے ۱۲۴۷ھ کانپور روانہ کر دیا تھا جہاں وہ ۵ر ذالحجہ ۱۲۴۷ھ/ ۷ر مئی ۱۸۳۲ء کو وفات پا گئے۔ جب حکیم مہدی کے معزول ہونے کی اطلاع ناسخ کو ملی تو وہ کانپور آئے اور وہاں سے لکھنؤ آ گئے۔ یہ ۱۲۴۸ھ کا سال ہے۔ اس کی تصدیق میر علی اوسط رشک کے دیوان دوم کے ایک قطعۂ تاریخ سے بھی ہوتی ہے جس میں اپنے استاد ناسخ کا کانپور سے لکھنؤ آنے کا سال ظاہر کیا ہے۔

استاد زماں نے لکھنؤ کو فرمایا کانپور سے جب کوچ
اس کوچ کی عیسوی ہے تاریخ یک شنبہ دغرہ رجب کوچ
(۱۸۳۲ء/ ۱۲۴۸ھ)

گویا ناسخ میر فضل علی کی وزارت ۱۲۴۳ھ سے ۱۲۴۸ھ تک کم وبیش پانچ سال الہ آباد میں جلاوطن رہے اور اس سال آغا میر کے رشتے دار روشن الدولہ کے دور وزارت میں لکھنؤ آ گئے۔ اس کے بعد ناسخ کے پانچ سال لکھنؤ میں گزرے کہ ۴ر ربیع الثانی ۱۲۵۳ھ/ ۸ر جولائی ۱۸۳۷ء کو نصیر الدین حیدر وفات پا گئے اور محمد علی شاہ ان کی جگہ تخت نشین ہوئے۔ انھوں نے روشن الدولہ کو ہٹا کر ان کی جگہ منتظم الدولہ حکیم مہدی علی خاں کو ۲۳ر رجب ۱۲۵۳ھ/ ۲۳ر اکتوبر ۱۸۳۷ء کو اپنا وزیر مقرر کیا۔ اس وقت ناسخ لکھنؤ میں تھے۔ ان کے پیروں تلے کی زمین نکل گئی۔ حکیم مہدی کے وہ زخم، جو ناسخ کے قطعات نے لگائے تھے ابھی ہرے تھے۔

اپنی وزارت کے کچھ عرصے بعد منتظم الدولہ نے ایک چوب دار بھیج کر ناسخ کو طلب کیا۔ ناسخ نے چوب دار کو پندرہ روپے اور ٹھنڈا شربت پلایا اور مٹھائی کھلائی۔ مٹھائی کھا کر وہ حالتِ نشہ میں سو گیا۔ شیخ ناسخ دبے پاؤں گھر سے نکل کر سیدھے فقیر محمد خاں گویا کے پاس پہنچے۔ گویا نے منشی گنج بہاری کے میانے میں بطریق زنانہ سواری سوار کر کے کول بار بھیج دیا جہاں سے وہ کانپور پہنچے۔ میر شیر علی افسوس کے نواسے سید حسین تاسف نے ایک ہجو یہ قطعہ "در تاریخ گریختن ناسخ از خوف آمد منتظم الدولہ" لکھا جس کا آخری شعر یہ ہے:

اس بجھوڑے کی تاسف کہہ یہ تاریخ گریز "دُم کٹا بھینسا مگر یہ بچ گیا چورنگ سے" [۳۵]
(۱۲۵۳ھ)

تاسف نے ایک اور قطعہ تاریخ فارسی میں لکھا:

ناسخ بخوف آمدِ نواب نام دار از لکھنؤ مثال ہوا شد گریختہ

سالِ گریز اوچو سلیمان دل بجست	گفتا ئے ہمائے فکر کہ "ہدہد گریختہ"

(۱۲۵۳ھ) [۱۳۵ الف]

یاد رہے کہ ناسخ نے منتظم الدولہ مہدی علی خاں کے چلے جانے کی تاریخ "گریختہ" و "باز گریختہ" سے نکالی تھی اور تاسف نے اپنے ہجویہ قطعوں میں ناسخ سے بدلا لیا تھا۔

ناسخ ابھی کانپور میں تھے کہ اپنی وزارت کے دو ماہ تین دن بعد ۲۶ رمضان ۱۲۵۳ھ ۲۵ دسمبر ۱۸۳۷ء کو منتظم الدولہ حکیم مہدی علی خاں وفات پا گئے۔ اس کے بعد ناسخ اسی سال (۱۲۵۳ھ) لکھنؤ واپس آ گئے۔ شیخ ناسخ کی جلاوطنی کے یہی دو واقعات تاریخوں اور دواین میں ملتے ہیں۔ اس کے بعد وہ قدرے آرام و سکون سے لکھنؤ میں رہے۔ محمد علی شاہ کی شان میں کئی مدحیہ قطعات "کلیاتِ ناسخ" میں موجود ہیں۔ ۱۲۵۳ھ میں محمد علی شاہ نے ناسخ کو خلعت بھی عطا کیا تھا۔ اگلے سال ۲۴ جمادی الاول ۱۲۵۴ھ کو شیخ امام بخش ناسخ وفات پا گئے۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

سوانحِ ناسخ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ناسخ اس دور کی سیاست میں اس طرح شریک تھے کہ وہ خود اس دور کا حصہ بن گئے تھے اور بحیثیت شاعر یہ دور ناسخ کا دور تھا۔ اس دور کی لکھنوی تہذیب و معاشرت ان کی روح میں حلول کر گئی تھی۔ لکھنؤ سے باہر وہ بھی بے آب کی طرح مضطرب تھے جس کا اظہار انھوں نے اپنے قطعات کے علاوہ غزل کے اشعار میں بھی کیا ہے:

دل ملکِ انگریزی میں جینے سے تنگ ہے	رہنا بدن میں روح کو قیدِ فرنگ ہے
جورِ اعدا پر بھی کر سکتا نہیں ترکِ وطن	دھیان آتا ہے جو ناسخ فرقتِ احباب کا
حیران بیٹھے ہیں گردِ سارے مونس	تصویر کی جس طرح کھینچی ہو مجلس
غربت میں ہوا ہے ضعف اپنا طاری	نقطے کی طرح ہوں دائرے میں بے حس

یہ دو شعر اور دیکھیے جن سے ناسخ کی دلی کیفیت سامنے آتی ہے۔ دائرے میں بھی وہ خوش نہیں تھے

تین تربینی تو دو آنکھیں مری	اب الہ آباد بھی پنجاب ہے
رو رہا ہے کیا الہ آباد ہے	دائرہ جو ہے یہاں گرداب ہے

یہی وہ روحِ وطن (لکھنؤ) ہے جو ناسخ کی شاعری میں جلوہ گر ہوتی ہے اور جو روایتِ شاعری سے الگ ہو کر اس کو کاٹتی ہوئی، مقبولِ عام ہو جاتی ہے۔ یہ تہذیب و معاشرت اندر سے کھوکھلی تھی۔ غازی الدین حیدر کے بادشاہ بننے کے بعد سے لکھنؤ میں یہ خواہش شدت اختیار کر گئی تھی کہ وہ اب اپنا مقابلہ دہلی کے دربار سے کرے اور اس سے آگے نکل جائے۔ اس دور میں اسی لیے زندگی کی ساری سرگرمیوں میں شعوری طور پر یہ کوشش نظر آتی ہے۔ ناسخ کی نئی شاعری اور روایتِ سادہ گوئی کی تنسیخ بھی اسی خواہش اور میلانِ طبع کا نتیجہ تھی۔

(۲)

امام بخش ناسخ نے غزلیں بھی لکھیں اور مثنویاں، قصائد اور مدحیہ و تاریخی قطعات بھی لکھے لیکن ان کی اصل تاریخی حیثیت ان کی غزلوں سے قائم ہے۔ ناسخ کی جو تصانیف الگ، مگر شائع ہوئیں یا جن کے الگ سے نسخے موجود ہیں، وہ یہ ہیں:

(۱) مولد شریف رسولِ مختارؐ (مثنوی)

(۲) معراج نامہ (مثنوی)

(۳) شہادت نامہ آلِ نبی (مثنوی)

(۴) ''مثنوی ناسخ''، جس کا اصل نام ''مثنوی در بیانِ ولادت وفضائلِ حضرت علی علیہ الصلوۃ والسلام'' ہے [۳۶]

(۵) ''سراج نظم'' (مثنوی)

(۶) ''دیوان ناسخ'' (دیوانِ اول) ۱۲۳۲ھ

(۷) ''دفترِ پریشان'' (دیوان دوم) ۱۲۴۷ھ

(۸) ''دفترِ شعر'' (دیوان سوم) ۱۲۵۴ھ

(۹) دیوانِ فارسی

اس فہرست میں پانچ مثنویاں اور چار دیوان شامل ہیں جن کا ترتیب وار ''تعارف'' ہم ذیل کی سطروں میں درج کریں گے۔

(۱) مولد شریف:

قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ ''مولد شریف'' ناسخ کی پہلی تصنیف ہے۔ محسن لکھنوی نے اپنے تذکرے ''سراپا سخن'' (تکمیل ۱۲۲۹ھ) میں ناسخ کی اس تصنیف کا ذکر کیا ہے [۳۷] لیکن یہ نایاب ہے۔ صرف ایک مطبوعہ نسخہ میرے سامنے ہے جو مطبع کارنامہ لکھنؤ سے ۱۲۸۳ھ میں ''حلیہ طبع سے آراستہ ہوکر مطبوع طبائع شائقین ومقبولِ خاطر طالبان ہوا'' [۳۸] ''مولد شریف'' ۲۹ عنوانات کے تحت ۱۴۹۷ اشعار پر مشتمل، مثنوی کی ہیئت میں، لکھا گیا ہے، جس میں حضور اکرمؐ کی سیرت پاک، کو پورے پس منظر کے ساتھ، محفلِ میلاد کے تقاضوں کے مطابق، پیش کیا گیا ہے۔ حمد ونعت کے بعد ''بیان ظہور نور رسالت ﷺ'' کے تحت اس روایت کو بیان کیا ہے کہ سب سے پہلے رسولؐ اللہ کا نور پیدا ہوا۔ اس کے بعد والد عبداللہ کی وفات اور دادا عبدالمطلب کو بیان کر کے حضورؐ کی پیدائش کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ناسخ نے ان تمام روایات کو بیان کیا ہے جو سنی عقیدے کے عین مطابق ہیں۔ مثنوی میں ناسخ نے ایک طرف ولادت کے قریبی زمانے میں واقع ہونے والے معجزات کو بیان کیا ہے اور ساتھ ہی حضورِ اکرمؐ کے معجزات، عادات، دادا کی شفقت، چچا ابوطالب کی تربیت وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ اس کے بعد حضورؐ کا طرفِ شام جانے، پھر حضرت خدیجہ کبریٰؓ کا مالِ تجارت لے کر جانبِ شام جانے اور ان سے نکاح کے واقعات بیان کر کے اولاد کی تفصیل، آغاز زمانِ نبوت، بعثتِ نبی، بیان معراج، اہل مدینہ کے ایمان لاتے اور حضورؐ کی ہجرت کو بیان کیا ہے۔ سترھویں عنوان کے تحت ہجرت کے سال اول کو بیان کیا ہے اور اسی طرح ہجرت کے چھ سال کے سال بہ سال واقعات وحالات کو الگ الگ عنوانات کے تحت موضوع سخن بنایا ہے۔ ایک عنوان کے تحت غزوۂ خیبر کو بیان کیا ہے۔ اس کے بعد بیان مباہلہ، بیان حجتہ الوداع، بیان حلیہ شریف، بند دلبند اور حضورؐ کی عظمت وشان کو بیان کر کے آخر میں ''مناجات بہ درگاہِ قاضی الحاجات'' پر ''مولد شریف'' کو ختم کیا ہے۔

ناسخ نے آخری عمر میں جب اپنے کلام پر نظر ثانی کی اور اپنی غزلوں سے متعدد اشعار خارج کیے اور زبان وبیان میں تبدیلیاں کیں ''مولد شریف'' اور ''معراج نامہ'' کو منسوخ کر کے اپنی ''کلیات'' سے خارج کر دیا اور صرف

ایک مثنوی، جس میں حضرت علیؓ کو موضوعِ سخن بنایا ہے، دیوانِ اول میں شامل کی، یہ واحد مثنوی ہے جو شاملِ کلیات ہے، ''مولد شریف'' میں اسی لیے وہ متروکات موجود ہیں جنھیں بعد میں ناسخ نے ترک کر دیا تھا اور جن کی وجہ سے کم و بیش ۱۹۰۰ اشعار اپنے دواوین غزلیات خصوصاً دیوانِ اول سے خارج کیے تھے۔

''مولد شریف'' میں اسی لیے ''یاں ۔ واں یا دیں ۔ ہووے ۔ ہوئیں گے'' کے متروک الفاظ موجود ہیں۔ اسی طرح بیان میں کچا پن ہے، سست مصرع، بھرتی کے الفاظ اور تعقیدِ لفظی ہے، ضرورت قافیہ کی وجہ سے بیان کا جھول بھی نمایاں ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے:

سید عالم یہ فرمانے لگا کاٹ دو اس حرف کو یا مرتضیٰ

مولد شریف ناسخ کے بالکل ابتدائی دور کی تصنیف ہے جس میں زبان و بیان کی وہ ساری کمزوریاں موجود ہیں جو ابتدائے سخن کے زمانے میں، طویل مثنوی لکھتے وقت، کسی نومشق شاعر کو پیش آ سکتی ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ ''معراج نامہ'' اس کے فوراً بعد کی تصنیف ہے۔

(۲) معراج نامہ:

''معراج نامہ'' بھی ناسخ کے ابتدائی دور کی تصنیف ہے جس میں واقعہ معراج کو مثنوی کی ہیئت میں بیان کیا گیا ہے۔ اردو میں معراج نامہ لکھنے کی روایت بہت قدیم ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ پہلی جلد میں بھی ہم چند قبل ذکر قدیم معراج ناموں کا مطالعہ کر آئے ہیں۔ برصغیر میں اس موضوع پر ان گنت تصانیف ملتی ہیں لیکن ان میں عام طور پر کوئی ادبی چاشنی نہیں ہوتی۔ ناسخ کا معراج نامہ بھی ادبی چاشنی سے عاری ہے اور اس کا ذکر یہاں اس لیے کیا جا رہا ہے کہ یہ تاریخی اہمیت کے ایک رجحان ساز شاعر کے بالکل ابتدائی دور کی تصنیف ہے جو اب تک گوشۂ گمنامی میں تھی اور پہلی بار رشید حسن خاں نے اپنے واحد معلوم مخطوطے مکتوبہ ۱۲۵۹ھ کو بنیاد بنا کر اس کا تعارف سہ ماہی ''اردو'' کراچی میں شائع کیا تھا [۳۹] اس مخطوطے کا پہلا صفحہ کم ہے اور موجود صورت میں یہ مثنوی کل ۳۵۴ اشعار پر مشتمل ہے جنھیں ۳۱ عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے۔ اس کے کاتب محمد عبدالجامع ساکن فرنگی محل ہیں۔ ناسخ نے جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں فرنگی محل میں حصول علم کیا تھا اور شاید یہ ''معراج نامہ'' زمانۂ طالب علمی کی تصنیف ہو۔ مثنوی ''معراج نامہ'' کا پہلا عنوان ''در مدح صحابۂ کرام گوید'' ہے۔ اس مثنوی کے اظہارِ بیان میں نہ صرف چستی نہیں ہے بلکہ شاعری کے اعتبار سے بھی یہ کمزور ہے اور اس میں فنی نقطۂ نظر سے بھی اسقام موجود ہیں۔ تعقیدِ لفظی اور بھرتی کے الفاظ کا استعمال بھی عام ہے۔ اسی لیے ناسخ نے اپنا ''کلیات'' مرتب کرتے وقت اس مثنوی کو بھی اپنے کلام میں شامل نہیں کیا ان تمام کمزوریوں کے باوجود ناسخ نے مروجہ مذہبی اصطلاحات کے ساتھ عام زبان اور رواں بحر میں واقعات معراج کو اس طرح بیان کیا ہے کہ سننے والا اسے آسانی سے سمجھ سکے۔

(۳) شہادت نامہ آلِ نبی:

ناسخ کی تیسری مثنوی ''شہادت نامہ آل نبی'' ہے۔ محسن لکھنوی نے لکھا ہے کہ ''تین دیوان، ایک ترجمہ حدیث مفضل (سراج نظم) ایک رسالہ مولد شریف رسول مختارؐ، ایک رسالہ شہادت جناب سید الشہدا اور ایک رسالہ ولادت جناب امیر علیہ السلام ان سے یادگار ہیں'' [۴۰] مثنوی ''شہادت نامہ آل نبی'' کئی بار چھپ چکی ہے۔ نومبر

۱۹۱۸ء کا نول کشوری ایڈیشن اس کا چھٹا ایڈیشن ہے۔ یہ مثنوی ۱۴ عنوانات کے تحت ۱۸۳۲ اشعار پر مشتمل ہے جس میں حضور اکرمؐ کی وفات سے امام حسینؓ کی شہادت تک کے واقعات کو روایات کے حوالوں سے مثنوی کی صورت میں پیش کیا ہے۔ یہ مثنوی شہادت ناموں کی اس روایت سے تعلق رکھتی ہے جنھیں محرم کے زمانے میں مجالس میں پڑھ کر سنایا جاتا تھا۔ ناسخ کی اس مثنوی میں بیک وقت شیعہ و سنّی عقائد کا اظہار کیا گیا ہے مثلاً

برس بھر ہنس چکے ہو آج رولو	گناہوں سے سیاہ چہرے ہیں دھولو
نہیں رونا یہ بے شک ہے عبادت	شفیع المذنبیں کی ہے یہ سنت
علی بے شک امام اولیں ہے	صراط مستقیم اور اہل دیں ہے
محمد مہدی جو اس کا پسر ہے	امامِ آخرِ اثنا عشر ہے

اس کے ساتھ خلفائے راشدین کی محبت و عظمت کا ذکر بھی کیا ہے:

حدیثوں کی کتابیں جو ہیں مشہور	مناقب سے ہیں ان چاروں کی معمور
رہے ان کی محبت تا بہ محشر	بحقِ حضرت صدیق اکبر
کروں میں زندگی بھر ان کا ماتم	بحقِ حضرتِ فاروق اعظم
رہوں اس غم میں میں نالاں و گریاں	بحقِ جامع آیات قرآں
رہوں ان کی محبت میں میں صادق	بحقِ حرمتِ قرآنِ ناطق

''مولد شریف'' اور ''معراج نامہ'' کے مقابلے میں اس مثنوی میں اظہار کی پختگی زیادہ ہے اور تعقید غفظی، جھول اور سست مصرعوں میں بھی کمی آ گئی ہے۔ زبان کو عام طور پر اسی طرح استعمال کیا ہے جس طرح میر، مصحفی اور جرأت وغیرہ استعمال کر رہے تھے۔ طرز ادا اور انداز بیان سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ ''مولد شریف''، ''معراج نامہ'' اور ''شہادت نامہ آل نبی'' کا مصنف ایک ہی شخص ہے۔ ناسخ کے بیان کا یہ انداز ہے کہ پہلے مصرع میں ایک لفظ بدل کر وہ دوسرا مصرع بنا دیتے ہیں۔ یہ صورت تواتر کے ساتھ ان تینوں مثنویوں میں ملتی ہے مثلاً

شہادت نامہ ہے آل نبی کا	مصیبت نامہ ہے آل نبی کا

(شہادت نامہ آل نبی)

نہیں ایسا ہوا ہے کوئی زاہد	نہیں ایسا ہوا ہے کوئی عابد

(شہادت نام آل نبی)

حاصلِ ایجاد عالم ہے وہی	باعث تکریم آدم ہے وہی

(مولد شریف)

ہیں اسی کے نور سے سارے نجوم	ہیں اسی کے نور سے سارے علوم

(معراج نامہ)

نہیں کوئی موجود اس کے سوا	نہیں کوئی معبود اس کے سوا

(مثنوی در بیانِ ولادتِ حضرت علیؓ)

ان مثنویوں کے انداز بیان میں بڑی مماثلت پائی جاتی ہے اور یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ طویل نظموں کے لیے ناسخ کا

ذہن مناسبت نہیں رکھتا اسی لیے انھوں نے مدحیہ قطعات تو لکھے لیکن اردو میں باقاعدہ کوئی طویل قصیدہ نہیں لکھا۔ یہ مثنوی یقیناً طویل تو ہے لیکن ناسخ کا سارا زور صرف واقعات کو بیان کرنے پر مرکوز ہے۔ یہ مثنوی بھی کردار نگاری، منظر کشی اور داخلی جذبات کے بیان سے عاری ہے۔ امام حسینؑ کا جو کردار سامنے آتا ہے وہ بھی اسی کچے پن کی وجہ سے تضاد کا شکار ہوگیا ہے۔ یہاں امام حسینؑ کا وہ عظیم کردار سامنے نہیں آتا جو استقلال واستقامت، جرأت و بہادری، صبر وشکر اور تحمل و برداشت کا کامل نمونہ تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ مثنوی اور قصیدے میں ان کا ذہن نہیں چلتا اسی لیے غالب نے حاتم علی مہر کے نام اپنے خط میں لکھا تھا کہ ''ناسخ مرحوم جو تمھارے استاد تھے، میرے بھی دوست صادق الوداد تھے مگر یک فنے تھے۔ صرف غزل کہتے تھے۔ قصیدے اور مثنوی سے ان کو کچھ علاقہ نہ تھا'' [۴۱]

اس مثنوی میں وہی زبان اور وہی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو اس زمانے میں بولے جاتے تھے۔ یہاں اصلاحِ زبان کی وہ صورت نظر نہیں آتی جو ناسخ اور ان کے شاگردوں خصوصاً علی اوسط رشک اور کلب علی خاں نادر سے منسوب ہے۔ ناسخ نے یہاں:

افغاں بجائے فغاں۔ ع کرو مانند بلبل آہ وافغاں

شبر کو شُبَّر: ع رکھے کا حُبّ جو شبیر و شُبّر سے

باندھا ہے اور کہیں شَبر بھی باندھا ہے: ع ہوئے جب بے پدر شبیر و شَبر

ایک ہی شعر میں ایک ہی شخص کے لیے ''ان'' اور ''اس'' کا استعمال کیا ہے جو ''شتر گربگی'' کے ذیل میں آتا ہے

مری بیعت سے گر اُن کو اِبا ہے　　کرو تفتیش ارادہ اس کا کیا ہے

اسی طرح اٹھاوے گا: اٹھاوے گا تو کیوں کر ہم پہ شمشیر

ہووے گا: جو ملعوں میرے ہووے گا مقابل

لیویں گے: وگرنہ کاٹ لیویں گے ترا سر

تئیں: کہ جلد اپنے تئیں کوفے کو پہنچا

واں: نہ ہو کچھ پہنچنے میں واں کے تاخیر

تا: ادھر تا اس کے آنے کا ہو مطلوب

ان کے علاوہ سست مصرع اور بندشوں کا جھول بھی اکثر اشعار میں نمایاں ہے۔ حسنِ ترتیب مثنوی کی خوبی ہے لیکن یہ ناسخ کے ہاں مفقود ہے۔ ''مولد شریف'' اور ''معراج نامہ'' کا اگر شہادت نامہ سے مقابلہ کیا جائے تو یہ ان دونوں کے بعد کی تصنیف معلوم ہوتا ہے اور اسی لیے زبان و بیان اور قوتِ اظہار میں ان سے نسبتاً بہتر ہے۔ یہ تینوں مثنویاں مذہبی محفلوں کی ضرورت کے لیے لکھی گئی ہیں اور ان تینوں مثنویوں کو ناسخ نے اپنے ''کلیات'' میں شامل نہیں کیا یہ مثنوی ''دربیان ولادت وفضائل حضرت علی مرتضیٰ'' کو ''دیوانِ ناسخ'' (دیوان اول) میں اصلاح کر کے شامل کیا ہے۔

(۴) مثنوی دربیانِ ولادت وفضائل حضرت علی مرتضےٰ ......''

یہ مثنوی ''کلیات ناسخ'' کے پہلے ایڈیشن میں شامل ہے [۴۲] اور اس کلیاتِ ناسخ میں بھی شامل ہے جسے آخر عمر میں ناسخ نے مرتب کیا تھا [۴۳] اس مخطوطے کے دیوانِ اول میں اس مثنوی کا نام ''مثنوی در بیان ولادت وفضائل حضرت علی مرتضیٰ علیہ الصلوٰۃ والسلام'' دیا گیا ہے [۴۴] پروفیسر حبیب اللہ غضنفر نے ۱۹۳۱ء میں جب اس

مثنوی کو مرتب و شائع کیا تو اس کا نام ''مثنوی ناسخ'' رکھا۔ مطبوعہ دیوان اول (لکھنؤ ۱۲۵۸ھ) میں یہ بغیر کسی عنوان کے شامل تھی۔ محسن لکھنوی نے ''سراپا سخن'' میں اسے ''رسالہ ولادت جناب امیر علیہ السلام'' لکھا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے اسے ''مثنوی در بیان ولادت و معجزات حضرت علیؑ '' کا نام دیا ہے۔ ناسخ کا دیوانِ اول ۱۲۳۲ھ میں مرتب ہوا جس میں یہ مثنوی شامل ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ''جموں میں دیوانِ اول کا ایک قدیم مخطوطہ ہے..... اس میں یہ مثنوی شامل ہے اور اس لیے اس کی تاریخ واقعی ۱۲۳۲ھ سے قبل مانی جا سکتی ہے'' [۴۵] اس مثنوی کو آخر عمر میں ناسخ نے نظر ثانی کر کے اپنے کلیات میں شامل کیا ہے۔ زبان و بیان کی ان تبدیلیوں کو ''مثنوی ناسخ'' مرتبہ پروفیسر حبیب اللہ غضنفر اور مطبوعہ کلیاتِ ناسخ مطبع محمدی لکھنو ۱۲۵۸ھ اور کلیات ناسخ (قلمی) مملوکہ قومی عجائب خانہ کراچی کے تقابلی مطالعہ سے دیکھا اور سمجھا جا سکتا ہے۔

(الف) مطبوعہ کلیات ناسخ۔ پہلا ایڈیشن مطبع محمدی، لکھنوٗ ۱۲۵۸ھ	نظر ثانی کے بعد آخری صورت مخطوطہ قومی عجائب خانہ کراچی
(ب) مثنوی ناسخ مرتبہ حبیب اللہ غضنفر ۱۹۳۱ء کتابستان الہ آباد ۱۹۳۱ء	
ع کہ اپنی بھی اس کو نہیں کچھ خبر	ع کہ اپنی بھی اس کو نہیں ہے خبر
ع وہی مرکزِ عالم کن فکاں	ع وہ ہے مرکزِ عالم کن فکاں
محمد جو ہے سید انبیا علی بے گماں سیدِ اولیا	محمد جو ہے سید انبیا علی بے گماں سید اوصیا
غرض اسم اعظم جو میں نے پڑھا وہیں دردِ زہ اس کا کم ہو گیا	غرض اسم اعظم جو منھ سے کہا وہیں دردِ زہ اس کا جاتا رہا ۲۰۴
یہ حق سے جابر نے جس دم سنا تحیر سے اللہ اکبر کہا	نبی نے یہ جابر سے جس دم کہا خدا کا لیا نام حیراں رہا
ع تمام اس پر اعجاز تھے منکشف	ع تمام اس پر اسرار تھے منکشف
ع تھے اس دشت میں جیسے دریائے موج	ع تھے اس دشت میں جیسے دریا میں موج
چلی جاتی تھی فوج کچھ پیشتر یکایک لگے ہونے وہ منتشر	چلی جاتی تھی فوج کچھ پیشتر یکایک ہوئے منتشر یک دگر
سواروں کو گھوڑے گرانے لگے سوار ان کو کوڑے لگانے لگے	یہ گھوڑوں نے چاہا گریں سب سوار سواروں نے کی اُن پر کوڑوں کی مار
ع نہ تھا اس کو کچھ خوف ربّ علی	ع نہ تھا کچھ اسے خوف ربِ علی
ع معین ہوں سب جن برائے حساب	ع معین ہوں جنات بہر حساب

ع مقابل ہے کیا اس کے عطر گلاب	ع مقابل ہے کب اس کے عطر و گلاب
ع مرے پاس جلد ہو اس کا گزر	ع مرے پاس ہو جلد اس کا گزر

تقابلی مطالعے سے معلوم ہوا کہ ذرا سی تبدیلی سے تنافر دور ہو گیا ہے۔ شعر کی روانی میں اضافہ ہو گیا ہے۔ پہلے لفظ کے مقابلے میں نیا لفظ زیادہ موزوں ہونے کے باعث فنی اثر بڑھ گیا ہے۔

اس مثنوی میں اشعار کی تعداد ۱۲۱۷ ہے جو ۴۴ عنوانات کے تحت کہے گئے ہیں۔ استاذی حبیب اللہ غضنفر نے عربی کتب کے مطالعے سے ان روایات کا سراغ لگایا ہے جن سے اخذ کر کے یہ روایات مثنوی میں شامل کی گئی ہیں اور لکھا ہے کہ ''کتب عربی سے ماخوذ'' روایات کا ترجمہ بہت صاف اور صحیح ہے''[۴۶] چونکہ یہ مثنوی مذہبی محفلوں میں سنائے جانے کے لیے لکھی گئی ہے اس لیے بار بار محبو، سنوائے محبو، اے مومنو وغیرہ سے اہل محفل کو مخاطب کیا ہے۔

اس مثنوی میں پچھلی تین مثنویوں کے مقابلے میں زبان و بیان بہتر ہے۔ لفظوں کو اس ترتیب سے استعمال کیا گیا ہے کہ شعر میں روانی بڑھ گئی ہے۔ عربی کے الفاظ خاصی تعداد میں استعمال ہوئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو مذہبی اصطلاحات کے طور پر اہلِ عقیدہ کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں اور وہ انھیں، دوسروں کے منھ سے سن کر، پوری طرح سمجھتے بھی ہیں۔ بعض جگہ عربی و فارسی کے مغائر الفاظ بھی استعمال کیے گئے ہیں لیکن یہ رجحان عام طور پر ناسخ کی غزلوں میں بھی نظر آتا ہے۔ اس مثنوی کی ''حمد'' کو اردو زبان کی بہترین حمدوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔

(۵) سراج نظم

ناسخ کی پانچویں اور آخری مثنوی ''سراج نظم'' ہے۔ سراج نظم علی اوسط رشک شاگردِ ناسخ کا دیا ہوا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۵۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔

نام رکھا سراج نظم اس کا . اس سے تاریخ نظم ہے پیدا

ناسخ نے یہ مثنوی مرزا کاظم علی خاں (م ۱۲۴۹ھ) کی فرمائش اور مدد سے اردو میں لکھی جس کا اعتراف ''اب سنو نظم ترجمہ کا سبب'' کے تحت ۶۸ مدحیہ اشعار میں کیا ہے:

ان کے ارشاد سے ہوئی یہ نظم ان کی امداد سے ہوئی یہ نظم

مرزا کاظم علی خاں (م ۱۲۴۹ھ) رئیس، صاحب علم اور متقی و پرہیز گار شخص تھے۔ ناسخ سے ان کے اچھے مراسم تھے اور ان کے بیٹے فتح الدولہ مرزا محمد رضا برق ناسخ کے شاگرد تھے۔ مرزا کاظم علی خاں کی وفات پر ناسخ نے بارہ قطعاتِ تاریخ کہے تھے۔ قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ اس مثنوی کا مسودہ مرزا کاظم کی حیات ہی میں پورا ہو گیا تھا اور بعد میں اس پر نظر ثانی کر کے اسے بادشاہِ وقت کی خدمت میں پیش کیا گیا تھا۔ رشک نے لکھا ہے کہ

میرے استاد کہہ چکے جب یہ نذر کی پادشاہ کو تب یہ

رشک نے ''سبب طبع کا بیان سنو'' کے تحت بتایا ہے کہ ''سراج نظم'' کی ایک نقل شاگردِ ناسخ مولوی شہید کے پاس تھی جو انھوں نے اس شرط پر رشک کو دی کہ وہ اسے چھپوائیں اور طباعت کی خود نگرانی کریں۔ رشک نے اس کی نقل تیار کی اور حاجی محمد حسین نے مطبع محمدی لکھنؤ سے ۱۲۶۵ھ میں پہلی بار اسے شائع کیا۔ تاریخِ طباعت رشک نے کہی جس کے دونوں مصرعوں سے ۱۲۶۵ھ برآمد ہوتے ہیں:

''سب اسی مثنوی کو کہتے ہیں'' ''مثنوی بس اسی کو کہتے ہیں''
(۱۲۶۵ھ) (۱۲۶۵ھ)

نسخۂ جموں کے غیر مردّف مخطوطے میں ڈاکٹر گیان چند کو ایک رقعہ رکھا ہوا ملا جو کسی صاحبِ علم اور مخطوطہ شناس نے کسی آقا صاحب کے نام لکھا ہے۔ اس رقعہ میں انھوں نے بعض قلمی کتابوں کی کیفیت لکھ کر آقا صاحب کو بھیجی ہے۔ یہ خط غیر معمولی تاریخی اہمیت کا حامل ہے جسے ڈاکٹر گیان چند نے اپنے مضمون: ''ناسخ کا ایک غیر مردّف دیوان'' میں نقل کر دیا ہے[۴۷]:

''دیوان اول وثانی شیخ صاحب (ناسخ) نوشتہ میر حامد علی و یکے دیوان محررۂ دستِ مبارک شیخ صاحب بہ اعتبار تبرک وقتیا برائے ملاحظہ حدیثِ مفضل را ترسیل کردہ ام کہ ہمیں نسخہ را جناب میر علی اوسط صاحب گرفتہ واصلاح فرمودہ بطبع در آوردند و بعض اشعارِ شیخ صاحب راچناں از قلم محو فرمودہ اند کہ خواندہ نمی شود و بست و پنج تا سلام من تصنیفِ شیخ صاحب کہ از تخلص محسن فرمودہ اند، دہم دستخطی شاں...... باقی دو جلد کتاب کہ دراں رسالۂ عروض وقواعدِ فارسی و دو جلد ''برہانِ قاطع'' کہ پیش نظر شیخ صاحب اکثر بودہ......''[۴۸]

اس اقتباس سے یہ بات سامنے آئی کہ رشک نے حدیثِ مفضل (سراج نظم) کے اس نسخے پر اصلاح کر کے اسے شائع کیا ہے اور ناسخ کے بعض اشعار اس طرح قلم سے مٹائے ہیں کہ انھیں پڑھنا دشوار ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ ناسخ نے ۲۵ سلام محسن الدولہ کے تخلص کے ساتھ کہہ کر محسن الدولہ کو پیش کیے تھے۔ اصلاح کا یہی تحریفی کام رشک نے ''کلیاتِ ناسخ'' میں بھی کیا ہے جس کی بحث آگے آئے گی۔

ناسخ نے یہ مثنوی عاقبت سنوارنے اور ثواب دارین کے لیے لکھی اور اسی لیے انھوں نے پورے حزم واحتیاط سے اس کام کو انجام دیا ہے:

ترجمے کا جو قصد کرتا ہوں تو خدا سے کمال ڈرتا ہوں
یعنی بے جا نہ ہو کہیں تفسیر نہ ہوں محشر میں موردِ تعزیر

''سراج نظم''، ''حدیث مفضل'' کا منظوم ترجمہ ہے۔ محمد باقر بن شیخ محمد تقی مجلسی (م ۱۱۱۰ھ) نے اپنی کتاب ''بحار الانوار'' میں وہ تمام اخبار جمع کرنے کی کوشش کی ہے جو امام جعفر صادق سے مروی ہیں۔ بحار الانوار میں ''حدیثِ مفضل'' بھی شامل ہے[۴۹] اس کا فارسی میں بھی ترجمہ ہو چکا ہے۔ حدیثِ مفضل کے راوی محمد ابن سنان ہیں جنھوں نے خود مفضل سے یہ روایات سنی ہیں۔ ''سراج نظم'' سے معلوم ہوتا ہے کہ سنان کو مفضل نے بتایا کہ ایک دن نمازِ عصر کے بعد وہ مسجد نبوی میں بیٹھے تھے اور سوچ رہے تھے کہ حضور اکرم شفیع اُمم کا کیا رتبہ ہے کہ اتنے میں رئیس ملاحدہ بن ابی العوجا، اپنے ایک معتقد کے ساتھ، وہاں آیا اور قبر پاک کی جانب اشارہ کر کے ملحدانہ باتیں کہیں اور انکارِ خدا کر کے کہنے لگا کہ دنیا آپ سے آپ پیدا ہو گئی۔ مفضل نے بن ابی العوجا سے کہا تو کیا پوچ گفتگو کر رہا ہے تو اس خدا کا انکار کر رہا ہے جس نے بے تکرار پیدا کیا ہے۔ بن ابی العوجا نے کہا کہ تیرے امام جعفر تو مجھ سے مناظرہ نہیں کرتے تو بلاوجہ کیوں الجھتا ہے؟ اس کے بعد مفضل حضرت جعفر صادق کے پاس گئے اور انھوں نے اسے شکستہ دل دیکھ کر صبح آنے کے لیے کہا۔ مفضل دوسرے دن صبح ہی صبح پہنچے اور حضرت امام جعفر نے چار نشستوں میں انسان وحیوان، نباتات وجمادات اور کائنات کے حوالے سے خدا کا ثبوت فراہم کیا۔ پوری مثنوی انھیں چار مجالس پر مشتمل ہے۔

مثنوی ''سراج نظم'' مولد شریف، معراج نامہ۔ شہادت نامہ اور ولادت نامہ حضرت علی کے مقابلے میں زبان و بیان کے اعتبار سے زیادہ پختہ ہے۔ یہ ناسخ کے آخری زمانے کی تالیف ہے۔ اس میں زبان و بیان کے تعلق سے متروکات بھی کم ہیں۔ مصادر و افعال کی صورتیں بھی جدید ہیں۔

ناسخ کی پانچوں مثنویاں مذہبی موضوعات پر لکھی گئی ہیں ''سراج نظم'' میں ناسخ نے صحیح روایات سے استفادہ کرنے کی ضرور کوشش کی ہے لیکن اس میں محیر العقول روایات بھی شامل ہوگئی ہیں جو عوام میں تو رائج ہیں لیکن مستند کتب میں نہیں ملتیں۔ مثنوی پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ الگ الگ حصے ہیں اور پوری طرح وحدت نہیں بنتے۔ مثنوی دراصل طویل نظم ہے اور طویل نظم میں ہیئت اگر وحدت کی صورت اختیار نہ کرے تو اس کا فنی اثر بکھرا بکھرا رہتا ہے۔ یہی بکھرا بکھرا پن ناسخ کی اس مثنوی میں بھی در آیا ہے۔ ''سراج نظم'' اور اس سے پہلے چاروں مثنویوں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ مثنوی سے ناسخ کو ذہنی مناسبت نہیں ہے اور بقول صاحب ''گلِ رعنا'' ان کے منہ پر نہیں کھلتی۔

ناسخ سے ایک اور تصنیف رسالہ قافیہ و عروض بھی منسوب کی جاتی ہے لیکن اس کا کوئی ثبوت ابھی تک سامنے نہیں آیا۔ محولہ بالا ''رقعہ'' سے بھی ''رسالۂ عروض'' کے تصنیفِ ناسخ ہونے کا کوئی اشارہ نہیں ملتا۔

ناسخ سے چار دیوان یادگار ہیں۔ دیوانِ اول، دوم، سوم اردو زبان میں ہیں اور دیوانِ چہارم فارسی میں ہے جس میں مدحیہ قطعات، مختصر قصائد اور قطعاتِ تاریخ شامل ہیں لیکن کوئی فارسی غزل نہیں ہے [۵۰] ناسخ کے تینوں اردو دواوین کے نام تاریخی ہیں۔ دیوان اول، کا تاریخی نام ''دیوانِ ناسخ'' ہے جو ان کے شاگرد میاں غنی نے تجویز کیا تھا اور جس سے زبر و بینات کے قاعدے سے حروف کے اعداد جمع کرنے سے ۱۲۳۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ دیوان دوم کا تاریخی نام ''دفتر پریشاں'' ہے۔ یہ اس زمانے میں مرتب ہوا جب ناسخ جلاوطنی کی زندگی گزار رہے تھے۔ اس سے ۱۲۴۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ دیوان سوم کا تاریخی نام ''دفترِ شعر'' ہے جو ناسخ کے شاگرد میر علی اوسط رشک نے تجویز کیا تھا۔ اس سے ۱۲۵۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہی ناسخ کا سالِ وفات ہے۔

آخر عمر میں ناسخ نے نظر ثانی کے بعد اپنا کلیات مرتب کیا تھا جس میں اردو کے تینوں دواوین اور دیوانِ فارسی الگ الگ شامل ہیں۔ اس قلمی کلیات کا اگر مطبوعہ کلیات سے مقابلہ کیا جائے تو اس میں خاصا کلام غیر مطبوعہ ہے جسے ڈاکٹر ظفر اقبال نے ان دواوین سے الگ و یکجا کر کے شائع کر دیا ہے [۵۱] ساتھ ہی یہ بات سامنے آتی ہے کہ ناسخ نے کئی سو اشعار، جن میں زبان و بیان کے نئے معیار کے لحاظ سے کوئی سقم تھا، اس کلیات سے خارج کر دیے ہیں۔ یہ وہ اصل کلیاتِ ناسخ ہے جو شائع ہونا چاہیے [۵۲] یہ مخطوطہ اس اعتبار سے بھی کلیاتِ ناسخ کا بے حد اہم نسخہ ہے کہ اس میں ناسخ کے سارے دیوان الگ الگ ہیں اور اس میں کلیاتِ ناسخ کی وہ آخری صورت ہے جو خود ناسخ نے اسے دی تھی [۵۳] ناسخ کی وفات کے بعد ان کی وصیت کے مطابق، میرزائی صاحب ان کے سارے مال و متاع اور املاک پر قابض و متصرف ہوئے [۵۴] قوی امکان ہے کہ یہ ''کلیاتِ ناسخ'' بھی میرزائی صاحب کی تحویل میں آ گیا اور مطبوعہ کلیاتِ ناسخ، جو خطاط عبدالحی کی کتابت سے حاجی محمد حسین کے زیر اہتمام مطبع محمدی لکھنؤ سے ۱۲۵۸ھ میں پہلی بار شائع ہوا کسی اور نسخے یا نسخوں سے ترتیب دیا گیا جس میں وہ اشعار بھی شامل ہو گئے جو ناسخ نے خارج کر دیے تھے اور وہ غزلیں اور اشعار شامل ہونے سے رہ گئے جو کلیاتِ ناسخ کے اس مخطوطے میں شامل و موجود ہیں اور اسی لیے مطبوعہ میں زبان و بیان کی وہ تبدیلیاں بھی نہ کی جا سکیں جو یہ کلیات مرتب کرتے ہوئے خود ناسخ نے کی تھیں۔

کلیاتِ ناسخ (۱۲۵۸ھ) کے چھپ جانے کے بعد جب یہ نسخہ رشک کی نظر سے گذرا تو معلوم ہوا کہ اس میں زبان و بیان کے وہ سقم و اغلاط موجود ہیں جو استاد ناسخ نے شعرجدید کی تحریک میں ترک کر دیے تھے۔ اس کا حل رشک نے یہ نکالا کہ آخر میں ایک 'غلط نامہ'، ''تصحیح اغلاط و تنقید الفاظ کلیاتِ ناسخ از میر علی اوسط متخلص بہ رشک'' کے عنوان سے شاملِ کلیات کرا دیا تا کہ زبان و بیان کا نیا معیار سب کے سامنے آ جائے اور استاد پر کوئی حرف نہ آئے۔ رشک نے ایک طرف شعر جدید کے مطابق زبان میں تبدیلیاں کیں اور بعض مصرع خود کہہ کر شامل کیے تا کہ استاد ناسخ کے بتائے ہوئے اصولوں کو نمایاں کیا جا سکے۔ مطبوعہ ہونے کی وجہ سے یہ رشک کی مجبوری تھی۔ کلیات ناسخ مرتب کرتے وقت خود ناسخ نے بھی اصلاح کا یہی کام کیا تھا اور جہاں یہ ممکن نہیں تھا وہاں غزل سے وہ شعر ہی خارج کر دیا تھا۔ کم و بیش یہی کام رشک نے کیا جس کا اظہار قطعۂ تاریخ کے اشعار میں بھی کیا ہے:

مرتب ہوا جب کہ دیوان سب — مجھے قصد صحت کا پیدا ہوا
تلمذ میں ناسخ کے سیکھا تھا جو — وہ تحریر میں آشکارا ہوا
ہوئیں سہو کاتب کی لفظیں درست — بنا جو کہ نسیان املا ہوا
مجھے دخل اس سے زیادہ نہ تھا — تبدل میں جو کچھ ہویدا ہوا
اگر سہو اس پر بھی پائے کوئی — ہوں انسان اس میں عجب کیا ہوا
مباہات اے رشک کیوں کر نہ ہو — کہ ناسخ سا استاد میرا ہوا[۵۵]

کلیاتِ ناسخ مطبوعہ ۱۲۵۸ھ اور کلیاتِ ناسخ (قلمی) مخزونہ قومی عجائب گھر کراچی کے تقابلی مطالعے سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) رشک نے سہو کاتب کی تصحیح کی ہے جیسے ہماں (ہما) ازاں (ارزاں) معہ (مع) وغیرہ

(۲) رشک نے بعض الفاظ کا املا درست کیا ہے جیسے توٹا (ٹوٹا)، کمخواب (کمخاب) عش عش (اش اش) مزرعہ (مزرع) وغیرہ

(۳) رشک نے جو اصلاحیں کی ہیں وہ عام طور پر وہ ہیں جو خود ناسخ سے انھوں نے سیکھی تھیں اور جنھیں خود ناسخ نے اپنا کلیات مرتب کرتے ہوئے بدل دیا تھا مثلاً ناسخ نے ''دم ارقام'' والا شعر ہی کلام سے خارج کر دیا۔ اس طرح ''رتبۂ مینار'' والا شعر خارج کر دیا لیکن ''مینار'' کو بطور مفرد باقی رکھا۔ رشک نے ''رتبۂ مینار'' کو بدلنے کے لیے مصرع بدل کر اس کی صحیح صورت نمایاں کر دی۔ کلیات 'مطبوعہ' ہونے کی وجہ سے یہ رشک کی مجبوری تھی۔ ان ساری اصلاحات میں استاد کے شعری و لسانی مزاج کو پوری طرح پیشِ نظر رکھا ہے۔

(۴) ''نسخۂ جنوں'' غیر مردف ''دیوان'' میں رواں خط میں جو اصلاحیں ہیں وہ خود ناسخ کے قلم سے ہیں جس کی تصدیق ڈاکٹر گیان چند کے مضمون سے بھی ہوتی ہے[۵۶] یہ غیر مردف دیوانِ ناسخ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناسخ کی وہ بیاض تھی جسے کلیات مرتب کرتے ہوئے استعمال کیا گیا تھا اور اس میں جو اصلاحیں خود ناسخ نے کی ہیں وہ سب کلیاتِ ناسخ (مخطوطہ کراچی) میں آ گئی ہیں۔

(۵) جنات کا لفظ عربی طریقے سے غلط ہے لیکن جنات اردو میں مستعمل ہے۔ مفرد لفظ کے طور پر ناسخ نے اسے نہیں بدلا بلکہ باقی رکھا ہے۔ عربی قاعدے کے مطابق رشک نے مصرع بدل کر: ع معتین ہوں سب جن برائے حساب''

کر دیا ہے۔

(۶) رشک نے ''چڑھایا چاہیے، اڑایا چاہیے، جلایا چاہیے'' والی غزل میں پہلے تین مصرع تبدیل کیے ہیں۔ ناسخ نے یہ پوری غزل ہی اپنے مرتبہ کلیات (مخطوطہ) سے خارج کر دی ہے۔ رشک کی مجبوری یہ تھی کہ یہ غزل، ناسخ کے اصولِ زبان کے خلاف، ۱۲۵۸ھ کے پہلے ایڈیشن میں چھپ چکی تھی۔ اگر وہ ایسا نہ کرتے تو ایک طرف خود اصولِ ناسخ کی خلاف ورزی ہوتی اور ساتھ ہی استاد پر حرف آتا۔

(۷) کلیات ناسخ مطبوعہ و کلیاتِ ناسخ مخطوطہ کے تقابلی مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ رشک نے عام طور پر ان غلطیوں کو اسی طرح درست کیا ہے جس طرح وہ ناسخ کے اپنے مرتبہ کلیات میں موجود ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ استاد کے لسانی مزاج سے پوری طرح واقف تھے۔

(۸) تقابلی مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ رشک نے محمد حسین آزاد کی طرح کلامِ ذوق پر اصلاحیں نہیں دی ہیں اور نہ خود غزلیں کہہ کر شاملِ دیوان کی ہیں اور نہ رشک نے اسیر لکھنوی اور امیر مینائی کی طرح کلامِ مصحفی کو بدل کر رکھ دیا ہے[۵۷] رشک کی اصلاحیں ناسخ کے لسانی اصولوں کے عین مطابق ہیں:

تلمذ میں ناسخ کے سیکھا تھا جو ۔۔۔۔ وہ تحریر میں آشکارا ہوا

''کلیاتِ ناسخ مطبوعہ'' ۱۲۵۸ھ کے دیوان اول میں ۳۰۸، دوم میں ۳۹۲، اور سوم میں ۱۳۷ کل ۸۳۷ غزلیں ہیں''[۵۸] جب کہ کلیاتِ ناسخ (مخطوطہ) میں کلام ناسخ کی تعداد اس طرح ہے[۵۹]

دیوانِ اول (اردو): غزلیات ۳۰۲، رباعیات ۱۰، مخمس ۱۴، مثنوی ایک، اور قطعاتِ تاریخ ۱۹۴ ہیں۔

دیوان دوم (اردو): غزلیات ۴۰۴، رباعیات ۵۷ اور قطعاتِ تاریخ ۵۰ ہیں

دیوان سوم (اردو): غزلیات ۸۴، رباعیات ۲ اور قطعات ۲ ہیں

دیوان فارسی: قصائد ۵، قطعاتِ تاریخ ۵۹ اور تہنیت ۱۳ ہیں

اس طرح ناسخ کی کل اردو غزلوں کی تعداد ۳۰۲+۴۰۴+۸۴=۷۹۰ ہے رباعیات ۱۰+۵۷+۲=۶۹ ہیں۔ قطعات تاریخ کی تعداد ۱۹۴+۵۰+۲+۵۹=۳۰۵ ہے[۵۹ الف]

ناسخ کی غزل:

ناسخ کے تینوں اردو دواوین کا ایک ساتھ مطالعہ کیا جائے تو ان میں دو رنگِ سخن ملتے ہیں۔ ایک وہ رنگ جس میں تلازمات، مناسبات، تمثیل اور مبالغے کے استعمال سے مضمون آفرینی کی گئی ہے اور شعر کو سجا بنا کر اس طور پر سنوارا ہے کہ پڑھنے والا ذرا دیر کو چونک اٹھتا ہے اور حیرت کی کیفیت میں مبتلا ہو کر اس کے منہ سے اتنی دور کی کوڑی لانے پر الفاظِ تحسین نکلتے ہیں۔ یہ رنگِ شاعری جذبہ واحساس سے عاری ہے اور اس لیے عاری ہے کہ اس رنگِ شاعری میں جذبہ واحساس کو، شعوری طور پر، شعر سے خارج کیا گیا ہے۔ دوسرا رنگِ سخن وہ ہے جس میں جذبہ واحساس موجود ہے اور یہ ویسے ہی اشعار ہیں جیسے دوسرے 'سادہ گویوں' کے ہاں ملتے ہیں جن میں جذبہ واحساس حقیقتِ زمانہ سے مل کر شاعر کے کسی تجربے یا مشاہدے کا اظہار کرتے ہیں۔ اگر ناسخ کے اس قسم کے اشعار کو دوسرے بڑے شعرا کے ایسے ہی اشعار کے سامنے رکھیں تو ان کی کوئی خاص اہمیت نہیں رہتی۔ دوسروں نے یہ سب باتیں ناسخ سے بہتر طریقے پر کہی

ہیں۔ ناسخ کا اصل رنگ وہی پہلا رنگِ سخن ہے جو تاریخ ادب میں ناسخ کی پہچان ہے اور جسے مرزا غالب نے 'طرزِ جدید' کہا ہے اور ناسخ کو اسی رنگ کا ''موجد'' ٹھہرایا ہے اور جس کا اثر خود غالب کی شاعری پر پڑا ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ''سادہ گوئی'' (میر و درد) کی روایت میں ''تازہ گوئی'' (ناسخ) کی خصوصیات (مضمون آفرینی وتلازمات) سے اپنا منفرد رنگِ سخن ایجاد کر کے اسے حیات و کائنات سے ملا دیا ہے۔ کلب علی خاں نادر کے الفاظ میں ناسخ ''واضع طرز جدید'' ہیں اور بقول مرزا محمد رضا برق ''سادہ گوئی'' کے ناسخ اور طرز نو (تازہ گوئی) کے ایجاد کرنے والے ہیں:

طرز نو کرد بعالم ایجاد   ناسخِ سحر بیاں ناسخ بود

جب ہم ناسخ کے اس ''طرز جدید'' یا ''طرز نو'' کا مطالعہ ان کی غزل کے تعلق سے کرتے ہیں تو اس کی چند نمایاں خصوصیات اور اس کے اجزائے ترکیبی سامنے آتے ہیں:

۱) سب سے پہلے خصوصیت یہ سامنے آتی ہے کہ اس میں جذبہ و احساس اور ان سے تعلق رکھنے والا شعری تجربہ شامل نہیں ہے۔

۲) اس میں معنی حقیقی نہیں ہوتے بلکہ قیاسی یا فرضی ہوتے ہیں جس میں کبھی صنعتِ حسن تعلیل اور کبھی مبالغے سے، کبھی مناسبات لفظی سے اور کبھی تلازمات سے معنی پیدا کیے جاتے ہیں اور یہ معنی احساس و جذبہ سے عاری ہوتے ہیں۔ طرز جدید کی یہی خلاقی ہے اور یہی تلاشِ مضمون تازہ ہے۔

۳) اس میں معنی ابہام کے باریک ولطیف پردے میں چھپے ہوتے ہیں جو نظر بھی آتے ہیں اور نظر نہیں بھی آتے ہیں۔ یہی اس کا حسن ہے۔ اس میں کبھی لطف، فارسی کے شاعر صائب کی طرح، مثال پسندی سے پیدا کیا جاتا ہے یا ناصر علی کی طرح غیر حقیقی مفروضات و موہومات سے معنی پیدا کیے جاتے ہیں۔ اس میں سارا کام متضاد یا مماثل لفظوں میں معنی کی سطح پر، تعلق پیدا کرنے کی کوشش سے کیا جاتا ہے۔

۴) اس میں لفظوں کو اس طور پر ترتیب دے کر جمایا جاتا ہے کہ اس عمل سے شعر میں چمک دمک اور رونق پیدا ہو جاتی ہے اور ساتھ ہی قاری یا سامع کا ذہن لفظوں کی مناسبتوں سے معنی کا زینہ چڑھنے کی طرف مائل ہو جاتا ہے اور جب معنی کا سرا اس کے ہاتھ آتا ہے تو اس سے ایک گونہ حیرت پیدا ہوتی ہے۔ یہی حیرت لطف شعر ہے۔

۵) پانچواں جزو بلند آہنگی ہے۔ ناسخ لفظوں سے یہ آہنگ پیدا کرنے میں اتنے کامیاب ہیں کہ دوسرے بہت کم اس سطح تک پہنچتے ہیں۔ یہ آہنگ ہمیں قصیدوں میں تو ملتا ہے لیکن اردو غزل میں اس طرح نہیں آیا تھا۔ ناسخ نے قصیدے کی خصوصیات و آہنگ کو اپنی نئی غزل کا جزو بنا کر اسے ایک نیا رنگ دیا۔ اس آہنگ میں توانائی ہے، مردانہ پن ہے، اونچے اٹھنے اور اٹھانے کی قوت ہے۔

۶) چھٹا جزو یہ ہے کہ اب ہر قسم کا لفظ غزل میں استعمال کیا جا رہا ہے جس سے غزل کا دامن وسیع ہو گیا ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ وہ لفظ معنی پیدا کرنے میں ساتھ دے رہا ہو اور معنی سے تلازمے یا مناسبت کی سطح پر ربط پیدا کر رہا ہو۔ اسی لیے ناسخ کے ہاں غیر مانوس الفاظ اکثر سامنے آ کھڑے ہوتے ہیں۔ ناسخ کے استعارے اسی لیے ''سادہ گویوں'' سے مختلف رنگ و مزاج کے حامل ہیں۔ تشبیہات بھی ایسی ایسی لائی گئی ہیں کہ جن کی نظیر نہیں ملتی۔

۷) ساتواں جزو یہ ہے کہ زبان کے اصول سخت ہو گئے ہیں اور اب زبان صحت کے ساتھ استعمال کی

جارہی ہے اور صحت کا معیار عربی و فارسی کے اصولِ زبان ہیں۔ عربی لفظوں کو ناسخ نے عربی تلفظ و املا کے ساتھ باندھنے کی کوشش کی ہے مثلاً اس شعر میں:

چھوڑ کر اپنی تعلّی کر تواضع اختیار　　　　رتبۂ مینار مسجد پست ہے محراب سے

ناسخ نے عربی لفظ ''منار'' کے بجائے اردو لفظ ''مینار'' اضافت کے ساتھ باندھ دیا تھا۔ جب کلیات مرتب کیا تو یہ شعر اس سے خارج کر دیا۔ اب تک سادہ گو شعرا ہندی و پراکرت الاصل لفظوں کو بلا تکلف شعر میں باندھتے تھے۔ ناسخ کے ہاں یہ رجحان نہیں ملتا۔ وہ میر، جرأت، مصحفی کے برخلاف ہندی الاصل الفاظ عام طور پر شعر میں نہیں لاتے۔

ناسخ کا یہ ''طرز جدید'' اردو غزل میں ایک بڑا اور تاریخی نوعیت کا اہم تجربہ تھا۔ اس میں، جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں، غزل کے شعر سے احساس و جذبہ اور داخلی تجربہ خارج کر دیا گیا تھا۔ جب ان عناصر کو شاعری سے خارج کر دیا گیا تو اسی کے ساتھ ''داخلیت'' بھی از خود خارج ہو گئی اور ''خارجیت'' نے اس کی جگہ لے لی۔ اس میں جو استعارے سامنے آئے یا جو تمثالیں اور شعری پیکر تیار ہوئے وہ سب کے سب ''بصری'' تھے یعنی جنھیں محسوس کرنے کے بجائے آنکھ سے دیکھا جا سکے۔ انہی بصری تمثالوں، تلازمات اور مناسباتِ لفظی سے مضمونِ تازہ تلاش کیے گئے اور جو ہر خیال کو شق کر کے امکانات کے اندیشے پیدا ہوئے۔ یہاں اب ہر چیز آنکھوں سے دیکھی جا سکتی تھی، محسوس نہیں کی جا سکتی تھی۔ وہ لوگ جو ناسخ کی غزل کے بارے میں یہ کہتے ہیں کہ وہ جذبہ و احساس سے عاری ہے اور ان کی شاعری کو دیکھ کر ناک منھ چڑھاتے ہیں وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ ناسخ کی شاعری سے اس چیز کا مطالبہ کر رہے ہیں جسے ناسخ نے اپنی شاعری (غزل) سے، شعوری طور پر، خارج کر کے ایک بڑا اور نیا تجربہ کیا تھا اور یہی ان کا ''طرز جدید'' تھا۔ ناسخ نے اپنی شاعری کے مطالعے کے لیے ایک نیا معیار دیا تھا اور ہمیں اس کا مطالعہ میرؔ، درد، مصحفی کی شاعری کے معیار سے نہیں کرنا چاہیے بلکہ اس نئے معیارِ شاعری سے کرنا چاہیے۔

یہ بھی یاد رہے کہ احساس و جذبہ کو خارج کر کے جب تلاشِ مضمون، تلازمات و مناسبات الفاظ سے کیا جائے گا تو اس میں آورد کا رنگ از خود پیدا ہو جائے گا۔ شعر میں روانی تو ہو گی لیکن ''لذتِ چاشنی'' اور ''حلاوت و مزہ'' نہیں ہوں گے۔ اردو غزل میں یہ تجربے تو ملیں گے جس میں احساس و جذبہ کی بنیاد پر شاعری کی گئی ہو جیسے میر کی شاعری یا فکر کو احساس و جذبہ سے ملا کر رنگِ سخن پیدا کیا گیا ہو جیسے غالب لیکن ایسا رنگِ سخن جس سے یہ عناصر خارج کر کے شاعری کی گئی ہو سوائے ناسخ کے کسی کے ہاں نہیں ہے۔ اس اندازِ نظر سے ناسخ کے ہاں ''حقیقت'' ''غیر حقیقت'' بن جاتی ہے۔ حسنِ محبوب بھی حقیقت نہیں رہتا بلکہ تصور یا خیال بن جاتا ہے اور مبالغہ کے باعث حقیقت سے دور ہو جاتا ہے۔ آیئے ناسخ کے محبوب سے بھی ملاقات کرتے چلیں:

لب اس کے پستہ، ذقن سیب، آنکھیں ہیں بادام　　　　کھلے جو دانت ہنسی میں نظر انار آیا

یہاں محبوب بھی غیر حقیقی ہے اور اس کی کوئی تصویر ذہن میں نہیں بنتی۔ جس طرح مغلیہ تہذیب اندر سے ٹوٹ کر بکھر گئی تھی اسی طرح اس کا محبوب بھی بکھر گیا ہے۔ وہ بھی تہذیب کی طرح اب زندہ نہیں ہے۔

ناسخ جانی پہچانی اور مانوس دنیا سے غیر مانوس نئی خیالی دنیا میں لے جاتے ہیں۔ ان کا مثالیہ اندازِ بیان اور اس کی چھپی ہوئی تشبیہ بھی ہمیں تصورات کی دور دراز دنیا میں لے جاتے ہیں۔ اپنی شاعری میں ناسخؔ نے فکر اور جذبے، معنی اور احساس کو الگ الگ کر دیا ہے۔ نہ صرف الگ کیا ہے بلکہ اُسے الگ کر کے شعر میں دکھا بھی دیا ہے۔

عہدِ حاضر کے حوالے سے اب ناسخ کے اس تجربے کو دیکھیے۔ ہزاروں سال سے ساری دنیا کی زبانوں کے شاعر کا وظیفہ یہ رہا ہے کہ وہ ایک طرف جذبات کی تنظیم کرتا ہے اور ساتھ ہی کائنات کی توجیہہ بھی اس کے منصب میں شامل رہی ہے۔ آج یہ صورت حال بدل رہی ہے۔ اب معنی کی تلاش و دریافت کا منصب شاعر کے ہاتھ سے نکل کر سائنس داں کے ہاتھ میں چلا گیا ہے۔ اب تصورِ کائنات جادوئی یا مذہبی نہیں رہا بلکہ جدید اصطلاح میں سائنٹیفک ہو گیا ہے اور انسان، سماج اور کائنات کے رشتوں کے بارے میں حقائق کی دریافت دوسرے علوم مثلاً عمرانیات (سوشیولوجی)، نفسیات اور طبیعیات وغیرہ کے پاس چلی گئی ہے۔ نتیجے میں آج کے شاعر کا منصب بیانِ حقیقت نہیں رہا۔ آج کا شاعر ''حقیقت'' کا اظہار نہیں کرتا، جیسا کہ اس کے پیش رو ہزاروں سال سے کرتے آئے تھے بلکہ اس کا اظہار ''حقیقت'' کے بارے میں ایک جذباتی بیان ہوتا ہے۔ ایک ایسا بیان جو کسی مخصوص جذبے کی شدت میں شاعر اور اس کے قاری کو درست معلوم ہو۔ انسانی احساس اب اس سطح پر آ گیا ہے۔ اب رہ گیا جذبہ تو اس کی حقیقت یہ ہے کہ جذبے کی دنیا، معاشرتی و تہذیبی سطح، پر ایک مستحکم اور مربوط، جمے جمائے معاشرے میں عام انسانی تعلقات کی دنیا ہے جو حسن و عشق اور احساسِ جمال سے لے کر خاندانی تعلقات اور کاروباری معاملات تک پھیلی ہوئی ہے۔ مستحکم انسانی معاشرے میں تعلقات کی صورتیں متعین و مقرر ہوتی ہیں اور قائم و دائم رسم و رواج ان کے اظہار کے سانچوں کی تشکیل کرتے ہیں لیکن سائنسی معاشرے میں انسانی تعلقات اور رشتوں کا نظام ہی بدل گیا ہے۔ سائنسی معاشرے میں تو وہ بنیادی اکائی یعنی خاندان کمزور سے کمزورتر ہو کر ہماری آنکھوں کے سامنے درہم برہم ہو رہا ہے۔ نتیجے کے طور پر جذبہ، اپنے بنیادی مخرج سے کٹ کر، خود زہر آلود ہو گیا ہے چنانچہ اب شاعری کے پاس مثبت جذبات بھی باقی نہیں رہے۔ فرانسیسی شاعر بودلیئر اپنے قاری کی ''اکتاہٹ و بےزاری'' کا دکھڑا روتا ہے۔ انگریزی کا فکشن نگار و شاعر ڈی ایچ لارنس اپنے قاری پر ''جبلی زندگی کی نفی'' کا الزام لگاتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ اپنے قاری کے ''بےجان و مردہ'' ہو جانے کی بات کرتا ہے۔ اپنے قاری پر الزام لگاتے ہوئے یہ لوگ بھول جاتے ہیں کہ ''منفی جذبات'' میں ایک بڑی خرابی یہ ہے کہ ان کو بنیاد بنا کر ایک بار تو شاعری کی جا سکتی ہے، بار بار نہیں کی جا سکتی۔ ناسخ نے دورِ زوال کی اس لکھنوی تہذیب میں جذبہ و احساس کی نفی کر کے، شعوری طور پر وہ تجربہ کیا تھا جس کی طرف ترقی یافتہ سائنسی معاشرے بیسویں صدی / اکیسویں صدی میں سفر کر رہے ہیں۔ اب اکیسویں صدی میں یہ صورتِ حال اور نمایاں و اجاگر ہو گی۔ تبدیلی کے تیز عمل اور زندگی کی غیر معمولی تیز رفتاری نے مستحکم انسانی معاشروں اور ان سے پیدا ہونے والے انسانی رشتوں کو خستہ و کمزور کر دیا ہے۔ ناسخ کے اس تجربے کو عہدِ حاضر کے اس زاویے سے دیکھیے تو اس میں نئے معنی نظر آئیں گے۔

ناسخ نے جب ''سادہ گوئی'' ترک کی اور نئے رنگِ شاعری: ''تازہ گوئی'' کو اختیار کیا تو اسی کے ساتھ اردو شاعری کی روایت بدلنے لگی۔ سادہ گوئی میں جذبہ و احساس شامل تھا۔ تازہ گوئی سے جذبہ و احساس کو خارج کر دیا گیا تھا۔ اس صورت میں شاعری کے لیے اب ایک ہی راستہ رہ گیا تھا کہ مضمونِ تازہ سے شاعری کے گیسو سنوارے جائیں۔ مضمونِ تازہ کی تلاش میں جہاں ناسخ کے تخیل نے نئے نئے گل کھلائے وہاں وہ ان فارسی شعرا کی طرف بھی رجوع ہوئے جو مضمون بندی کے نامی گرامی استاد تھے اور جن میں بیدل، غنی کاشمیری اور ناصر علی وغیرہ شامل تھے۔ اسی تلاش میں صائب نے بھی انھیں اپنی طرف کھینچا اور تمثیلیہ رنگ بھی ''تازہ گوئی'' میں شامل ہو گیا۔ مضمون تازہ کی تلاش میں ناسخ نے ایک کام تو یہ کیا کہ مناسباتِ لفظی سے، دور دراز کے معنی تلاش کر کے، اپنی شاعری کو سنوارا اور کوشش کی کہ

ایک طرف ایسے معنی و مضمون تلاش کیے جائیں جن سے قاری، حیرت سے پیدا ہونے والی مسرت سے، لطف اندوز ہوں اور دوسری طرف صنائع بدائع کے استعمال سے حسنِ بیان پیدا ہو۔ یہاں تجنیسِ لفظی، حسن تعلیل، استعارہ و تشبیہ، چست بندش اور لفظوں کے حسنِ ترتیب سے شعر روشنی دینے لگے۔ ناسخ نے اس حسن کاری سے اپنی نئی شاعری کو اس طرح سجایا کہ یہ رنگِ سخن ممتاز و منفرد ہو گیا۔ تازہ گوئی میں سارا زور چونکہ نئے سے نئے مضمون کی تلاش تھی اس لیے مبتذل و غیر مبتذل ہر قسم کے مضامین اردو غزل میں در آئے۔ سادہ گوئی میں دلّی کی زبان، محاورہ و روزمرہ، مخصوص لفظیات اور ہندی الاصل الفاظ شامل تھے۔ ناسخ نے انھیں شعوری طور پر ترک کیا اور فارسی و عربی الفاظ کو، پوری صحت کے ساتھ، باندھنے پر زور دیا۔ اس عمل سے اصلاحِ زبان کی وہ روایت شروع ہوئی جسے ناسخ سے منسوب کیا جاتا ہے اور جسے شاگردانِ ناسخ علی اوسط رشک، خواجہ وزیر، کلب علی خاں نادر وغیرہ بہت آگے لے گئے۔ ناسخ کا دیوانِ اول اسی رنگِ سخن کا نمائندہ و ترجمان ہے:

ہر بیت میں اک شاہد معنی کی ہے تصویر ناسخ، ہے مرقع نہیں دیوان ہمارا

اصلاحِ زبان کے سلسلے میں ناسخ کے کلام میں ایک ارتقاء ملتا ہے۔ انھوں نے وہ الفاظ کم استعمال کیے جو استادانِ دہلی استعمال کرتے تھے۔ وہ وقت کے ساتھ ساتھ اپنی زبان کو دہلی کی زبان سے الگ کرتے گئے۔ اس تبدیلی کا پتا اس وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب کلام ناسخ کو زمانی ترتیب سے پڑھا جائے۔ ان کے کلام میں ہندی الاصل الفاظ برائے نام ہیں، وہ عربی و فارسی الفاظ کو صحتِ تلفظ و املا کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور یہ عمل دوسرے اور تیسرے دیوان میں کھل کر سامنے آ جاتا ہے۔

ناسخ کی مضمون آفرینی میں ایک بات تو یہ ہے کہ وہ حقیقت سے دور لے جاتی ہے۔ ایسی چیزوں سے رشتہ قائم کرتی ہے جو بظاہر دور دور اس میں نظر نہیں آتیں۔ مبالغہ غلو کی حدود کو بھی پھلانگ جاتا ہے۔ یہ حقیقت کی ضد ہوتی ہے اور مضمون کے مختلف سروں کو تلاش کر کے مناسبات و تلازمات سے مربوط کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے مضمون آفرینی کی پانچ خصوصیات بتائی ہیں [۶۰]

۱۔ استعارہ کثیر الوسائط۔ یعنی وہ استعارہ جس کا ادراک کئی واسطوں کے ادراک کے بعد ہو سکتا ہو۔

۲۔ کنایہ جس میں رمز اور خفا کے تہ بہ تہ سلسلے ہوں۔

۳۔ مبالغہ جو غلو سے بھی آگے بڑھ جائے۔ یہاں شے اپنی اصل صفات بالکل کھو دے:

۴۔ حسن تعلیل جس کی مدد سے کسی صورتِ حال کے لیے ایسے اسباب بیان کیے جائیں جو حقیقی نہ ہوں اور ایسے اسباب فرض کر لیے جائیں جن کا قیاس بھی خارج از امکان ہو۔

۵۔ مجاز مرسل۔۔ تشبیہ کے سوا کچھ دوسرے علاقوں پر انحصار جو شاعری میں جائز ہیں مگر مضمون آفرینی کے جوش میں ایسے فرضی اوصاف و اثرات تجویز کر لیے جائیں جو اس جائز علاقے کے بنیادی جواز کو مضحکہ خیز بنا دیں۔

یہ سب خصوصیات قصیدہ گوئی میں تو رنگ بھرتی رہی ہیں لیکن اب تک غزل میں پوری طرح نہیں آئی تھیں۔ ناسخ نے ان خصوصیات کو اپنی غزل میں سمو دیا۔ چونکہ یہ سب خصوصیات انھوں نے غزل میں پیدا کیں اسی لیے اردو میں کوئی قصیدہ نہیں کہا اور فارسی میں بھی جو قصیدے کہے وہ دراصل مدحیہ قطعات ہیں اور قصیدے کی ہیئت پر پورے نہیں اترتے۔ لکھنؤ کے مزاج میں قصیدے کا رنگ تو پہلے سے موجود و شامل تھا لیکن غزل میں یہ رنگ نہیں آیا تھا۔

جب غزل میں یہ رنگ دیکھا تو زمانے نے اس پر پسندیدگی کی مہر ثبت کردی۔

اس دور میں اب لکھنؤ میں بادشاہ بھی موجود تھا اور دو ڈھائی کروڑ روپے سے تیار ہونے والا تختِ شاہی بھی موجود تھا لیکن اس میں وہ استحکام نہیں تھا جو تختِ طاؤس میں تھا اور لکھنؤ اس حقیقت سے آنکھیں ملانے سے بچنا چاہتا تھا۔ ناسخ کی مضمون آفرینی اسے حقیقت سے دور لے گئی اور موہومات کی دنیا میں اسے وہ صورتیں دکھائیں کہ وہ تلخ حقیقت کو بھول گیا جسے وہ بھولنا چاہتا تھا۔ اس میں غیر حقیقی مفروضات نے شوکتِ الفاظ، بلند آہنگ، مردانہ لہجے اور صوتی طنطنے سے وہ رنگ بھرا کہ ناسخ کی شاعری اپنے دور کی روح کی ترجمان بن گئی۔ اسی خواہش نے اردو داستان گوئی کی روایت کو لکھنؤ میں اتنا مقبول بنایا کہ نہ صرف امراء و خواص داستان گویوں سے داستانیں سنتے، بلکہ عوام بھی رات رات بھر جاگ کر غیر حقیقی دنیا کے طلسم میں گرفتار رہتے تھے۔ یہ مزاج اس دور کے لکھنؤ کے کلچر میں ہر جگہ نظر آتا ہے۔ ناسخ کی شاعری نے اس دور میں یہی کام کیا اور اسی لیے ان کی شاعری اتنی مقبول ہوئی کہ استاد مصحفی نے اپنا دیوان ششم اسی رنگ میں مرتب کیا اور لکھا کہ ناسخ نے ''تخلصِ خود را اسم بامسمّٰی انگاشتہ برطرزِ ریختہ گویانِ سادہ کلام درعرصۂ قلیل خطِ نسخ کشیدہ'' [٦١] یہی وہ رنگِ سخن ہے جو ناسخ کی پہچان ہے۔ یہی وہ رنگ سخن ہے جو روحِ لکھنؤ سے ہم آہنگ ہے اور جس پر ''نئی شاعری'' کی بنیاد قائم ہوئی۔

اس نئی غزل کے مزاج، آہنگ و طرز کو سمجھنے کے لیے پہلے ناسخ کے یہ چند شعر پڑھیے جو دیوان اول سے چنے گئے ہیں:

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا
طلوعِ صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا

ہوا وہ دریا جس میں ہے اک عرشِ اعظم ہر حباب
ہل گئی اک لہر جس دم اک جہاں پیدا ہوا

مانگی باراں کی جو ہم بادہ پرستوں نے دعا
رعد نے سنتے ہی اک نعرہ کیا آمین کا

بندشِ مضمونِ قامت نے کبھی چاہی نہ فکر
خودبخود دل سے نکلتے ہی وہ موزوں ہوگیا

گر نہ جاں سوز غمِ گیسوئے جاناں ہوتا
نہ کبھی یوں دمِ اژدر شرر افشاں ہوتا

تو نے شہباز نگہ کو جو ادھر چھوڑ دیا
ہم نے بھی طائرِ دل باندھ کے پر چھوڑ دیا

رقم کرتا ہوں مضموں خنجرِ ابروئے قاتل کا
صریرِ کلک نالہ ہے گلوئے مرغِ بسمل کا

بے خطر یوں ہاتھ دوڑاتا ہوں زلفِ یار پر
دوڑتا تھا جس طرح ثعبانِ موسیٰ مار پر

پہنچا وہ جب کے دور میں پہنچا قریبِ مرگ
عمرِ رواں کے طور ہیں رفتارِ یار میں

میں جو روؤں خرمنِ ماہِ درخشاں سبز ہو
چاندنی کا کھیت مثلِ کشتِ دہقاں سبز ہو

سبزۂ رخسارِ جاناں عکس افگن ہو اگر
آئینہ مثلِ زمرد پیشِ جاناں سبز ہو

نہ دو تشبیہ تیغِ ابروئے خم دارِ جاناں کو
کہ ماہِ نو اک اترا ہوا اونا پرانا ہے

منعم موذی کے گھر کو اہلِ حاجت لوٹ لیں
مانگتا ہے کب کوئی جا کر عسل زنبور سے

جسمِ خاکی کا ملک بانی ہے ساکن ہے خدا
اپنے رہنے کو یہ بنوایا ہے گھر مزدور سے

غرورِ اوجِ دو روزہ کا عبث ہے تجھ کو اے اسفل
میں مثلِ ماہ گردوں ہوں تو مثلِ ماہِ مقنع ہے

اب ''دیوان دوم'' سے یہ چند شعر پڑھیے:

ہے تصور میں جو محبوب الٰہی رات دن
کعبۂ دل صاف اے ناسخ مدینہ ہو گیا

چاہئے مقیش اس مہ رو کی جوتی کے لیے
چرخ گردوں پر اب اے خورشید زریں تاج کھینچ

ہے کلام اللہ پر بھی زر کو دنیا میں سبیل
ہو گیا مجھ کو تیقن لوحِ قراں دیکھ کر

شعلے اٹھتے ہیں جو تیری روئے آتش ناک سے
کم نہیں اجسام واجرام اب خس وخاشاک سے

اوران کے بعد ''دیوان سوم'' کے یہ دو چار شعر بھی پڑھتے چلیے:

واعظا حبِ ذہب تیرا جو مذہب ہو گیا
عیب کیا شرب شراب اپنا بھی مشرب ہو گیا

بتی اس کے میل کی، بتی اگر کی بن گئی
ریزہ ریزہ میل صندل کا بُرادہ ہو گیا

برشگال ہجرِ ساقی میں اگر نالہ کروں
رعد کا زہرہ برنگِ ابرباراں آب ہو

تین دن اے چرخ مسک جب گزر جاتے ہیں صاف
تب کہیں ملتا ہے روٹی کا کنارا چاند کو

باغ وے، ابروغنا، مہ تاب ونہر ووصلِ دوست
ایک دل ہے اور حسرت ہے برابر سات کی

دیوان اول، دوم، سوم سے ترتیب وار یہ اشعار پڑھنے کے بعد اب دیوان اول سے سولہ اشعار کی اس غزل کے یہ چند شعر پڑھیے جو ناسخ کے ''طرز جدید'' کی ایک نمائندہ غزل ہے:

ابھی ہم قید ہیں گو روح چھوٹی محبس تن سے
موئے پر بھی نہ اترا مثل قمری طوق گردن سے

بہار حسن ہے ایمن خزاں جور دشمن سے
چراغ گل کبھی ہوتا نہیں گل بادِ دامن سے

خطِ رخسار جاناں کے تصور میں جو روتا ہوں
ہوئے ہیں دانہ ہائے اشک حاصل مہ کے خرمن سے

اگر اندر گلستاں ہے تو باہر نرگستاں ہے
لگی رہتی ہیں آنکھیں تیری دیواروں کے روزن سے

نکالوں دشت میں کیا خار پا میں ناتوانی سے
کہ میرے ہاتھ کو ہوتا ہے رعشہ بار سوزن سے

میں سر دینے کو حاضر ہوں اسے گو شرم آتی ہے
جھکی ہے گردنِ قاتل زیادہ میری گردن سے

جنوں تھا مجھ کو جب میں طوق منت کا پہنتا تھا
پری زادوں سے ناسخ عشق ہے مجھ کو لڑکپن سے

دیوان سوم میں اٹھارہ شعر کی ایک غزل ہے جس میں ناسخ کا ''طرز جدید'' اس طرح نکھر کر ابھرا ہے کہ یہ بھی ناسخ کے طرز جدید کی نمائندہ غزل کہی جائے گی۔ اس کے صرف یہ چند شعر اور پڑھتے چلیے تاکہ ناسخ کے طرز جدید کی ارتقائی شکل سامنے آجائے:

سب زمینیں ہیں نئی بیتیں ہیں اے یار نئی
روز یہاں ریختے کی اٹھتی ہے دیوار نئی

پھر نئے سر سے ہوا جوشِ جنوں آئی بہار
پھر مرے پاؤں کو زنجیریں ہیں درکار نئی

ماہ نو کیا ہے بھلا، ابروئے قاتل کے حضور
کیوں فلک ہم کو دکھاتا ہے یہ تلوار نئی

اوکماں دار مجھے تیروں کے سوفاروں سے
دم بہ دم بہر فغاں ملتی ہے منقار نئی

کہکشاں ہے نہ ثوابت ہیں نہ سیار نہ صبح
نظر آتی ہے جدائی میں شب تار نئی

کب جوانی میں ہے پیری میں جو کیفیت ہے
مئے کہنہ کے برابر نہیں زنہار نئی

جب بگولہ کوئی اٹھا تو میں وحشی سمجھا
میرے رہنے کو حویلی ہوئی تیار نئی

پوچھیے ان سے کفن کو بھی بدل سکیے گا
روز پوشاک پہنتے ہیں جو سردار نئی

نہیں ممکن کہ نئی ساری غزل ہو ناسخ　　　باتیں دو چار پرانی ہیں تو دو چار نئی

ان متفرق اشعار اور ان دونوں غزلوں میں ''طرز جدید'' کی وہ خصوصیات موجود ہیں جن کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں۔ یہاں وہ طرز اور لہجہ ابھرتا ہے جو ناسخ کے طرز جدید کا لہجہ ہے اور جس نے نہ صرف لکھنؤ کے شعرا کو متاثر کیا بلکہ دہلی اور باہر کے دوسرے شعرا کو بھی متاثر کیا۔ یہی وہ لہجہ اور طرز تھا جس کو اپنانے کی خود غالب نے بھی کوشش کی تھی۔ غالب نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''ہم نے اور مومن خاں نے یہ عہد کرلیا کہ ناسخ کا تتبع کرنا چاہیے لیکن یہ عہد کسی سے نہ نبھ سکا۔ مومن خاں اپنے پرانے رنگ پر آ گئے اور میں نے میر کا طرز اختیار کیا۔'' سید فرزند احمد بلگرامی نے غالب سے اپنی ملاقات کا حال بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''اگر مجھ (غالب) سے پوچھتے ہو تو زبان کو زبان کر دکھایا تو لکھنؤ نے اور لکھنؤ میں (بھی) ناسخ نے۔ ورنہ بولنے کو کون نہیں بول لیتا۔ اب جس کا جی چاہے تراش خراش روز کرے مگر میرے نزدیک وہ تراش خراش کی جگہ ہی نہیں چھوڑ گیا ہے۔ میں نے بھی ایک طرز خاص ایجاد کیا تھا جس میں ہر طرح کے مضمون کو نشو و نما ہو سکتا تھا مگر یاروں نے چلنے نہ دیا اور سچ پوچھو تو یہ ایجاد ناسخ کا ہے۔ جب ناسخ کا کلام دہلی میں پہنچا جیسا تم نے ولی کے دیوان کا حال سنا ہوگا کہ دلی میں آیا تو جیسے نئی چیز پر لوگ گر پڑتے ہیں اسی طرح اس کے کلام پر گر پڑے۔ ناسخ کے کلام نے دہلی میں آ کر سب کو حیران کر دیا اور قاعدے کے ساتھ مطلب کا واضح طور سے ادا ہونا دلوں کو برانگیختہ کرنے لگا.........'' [۶۲] آج آپ کو ناسخ کا طرز جدید اس طرح محسوس نہیں ہوتا جس طرح مرزا غالب اور ان کے دور نے محسوس کیا تھا اسی لیے میں نے ناسخ کے یہ متفرق اشعار اور دو غزلیں آپ سے پڑھوائی ہیں تاکہ آپ اس ''طرز جدید'' کو پہچان سکیں جس نے اردو غزل کی روایت کو بدل کر اس کے دامن کو وسیع اور حسن بیان کو کمال عروج تک پہنچایا تھا۔

ان اشعار کو پڑھ کو آپ کو ترتیب الفاظ سے پیدا ہونے والے مخصوص لہجے میں توانائی اور مردانہ پن محسوس ہوگا۔ لہجے کی بلند آہنگی بھی اس کا نتیجہ ہے۔ یہ بھی محسوس ہوگا کہ صنائع بدائع اور خصوصاً رعایت لفظی اور تلازمات کے استعمال سے شعر کو معنی کی سطح پر مرصع کیا گیا ہے۔ یہاں یہ بھی معلوم ہوگا کہ سارا زور معنی و مضمون آفرینی پر ہے۔ شاعر احساس و جذبہ سے دامن بچا کر ایک نئی دنیا میں قدم رکھ رہا ہے۔ یہ بات بھی سامنے آئے گی کہ یہاں جو مضامین غزل میں باندھے جا رہے ہیں وہ مروجہ روایت شاعری سے مختلف ہیں۔ یہ اشعار طرز، لہجے، معنی و فکر کے اعتبار سے بھی مختلف ہیں۔ یہاں مضامین میں جو باندھے گئے ہیں، رنگا رنگی ہے، تنوع ہے جس سے غزل کا دامن وسیع ہو گیا ہے اور غزل عشقیہ تجربات کے دائرے سے باہر نکل آئی ہے۔ مضامین غزل سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مضامین کی بنیاد موہومات، تخیل اور تصورات ذہنی پر رکھی گئی ہے اور وہاں معنی پیدا کیے گئے ہیں جہاں بظاہر معنی نظر نہیں آتے۔ ساتھ ہی معنی کی دوری اور مضمون کے بعد کو رعایت لفظی، تجنیس، حسن تعلیل، استعارہ و تشبیہ سے ملا کر گہرا ربط پیدا کیا گیا ہے اور جب ان رشتوں کو جوڑ کر ہم شعر پڑھتے ہیں تو معنی کا رشتہ ہاتھ آ جاتا ہے اور اس سے حیرت زا مسرت حاصل ہوتی ہے۔ ان سب کا مجموعی نام ''طرز جدید'' ہے اور یہی طرز ناسخ ہے۔

ناسخ نے اپنے اس ''طرز جدید'' یا ''طرز نو'' میں نئے نئے رنگ بھرنے کے لیے کئی اور کام بھی کیے ہیں۔ ان میں سے ایک وہ رنگ ہے جو خصوصاً فارسی شعرا صائب و کلیم سے منسوب ہے اور جسے عرف عام میں ''مثالیہ'' کہتے ہیں اور جسے ناسخ نے کثرت سے اپنی غزل میں برتا ہے۔ مثالیہ میں شاعر ایک مصرع میں ایک بات کہتا ہے جسے آپ

''دعویٰ'' کہہ سکتے ہیں اور پھر اس بات (دعویٰ) کو قابل قبول، پر اثر و مدلل بنانے کے لیے ایک دلیل لاتا ہے۔ یہ دلیل شاعرانہ دلیل بھی ہو سکتی ہے یا واقعاتی بھی۔ یہ دلیل منطق کی رو سے غلط ہو سکتی ہے لیکن شاعرانہ دلیل کے طور پر ہمیشہ قابل قبول ہوتی ہے اور مضمون و معنی میں نئی روح پھونکتی ہے۔ یہ ایک طرح سے تشبیہ کی ایک دلچسپ صورت ہے۔ ناسخ نے اس مثالیہ طرز کو معنی آفرینی و اثر انگیزی کے لیے اس کثرت سے استعمال کیا ہے کہ یہ ناسخ کی غزل کی نمایاں خصوصیت بن گئی ہے۔ یہ تخلیقی عمل ''طرز جدید'' ہی کا حصہ ہے اور اردو غزل کے دامن کو اس طرح وسعت دے رہا ہے کہ ''اس سے ہماری تصویری حس بھی مطمئن ہوتی ہے اور استدلال بھی'' [۶۳]

پاکانِ ازل کو نہیں پروائے مربی — عیسیٰ کو ضرر کچھ نہ ہوا بے پدری کا
تخلیہ چاہیے جس وقت میسر ہو وصال — قبر میں رکھتے ہی کیوں کر نہ ہوں غم خوار جدا
خاکساروں سے ملا کرتے ہیں جھک کر سربلند — آسماں پیشِ زمیں بہرِ تواضع خم ہوا
تنزل میں ترقی ہے ترقی میں تنزل ہے — تماشا دیکھ غافل ماہِ نو کا ماہِ کامل کا
خدا کے کام کچھ آلات پر نہیں موقوف — ابوالبشر ہوئے بے مادر و پدر پیدا
جتنے ہیں صاحب سخن ان کی طبیعت نرم ہے — ہے دلیل اس پر زباں میں استخواں ہوتا نہیں
کرتے ہیں سالک ترقی سے تنزل اختیار — جب کہ منزل میں سوار آیا پیادہ ہو گیا
نہ دم مارو اگر غوّاصِ دریائے محبت ہو — کہ غواصی میں دم اپنا شناور بند کرتے ہیں
دیتا ہے کہاں ساتھ بُرے وقت میں کوئی — پتھر کو لگی چوٹ شرارے نکل آئے

یہ رنگِ سخن دیوانِ اول میں کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ دیوان دوم میں کم اور سوم میں اس سے بھی کم لیکن یہ طرز ادا ناسخ کی قوت اظہار کا اسی طرح جزو بن گیا ہے جس طرح پھول میں خوشبو و رنگ ایک جان ہو گئے ہیں۔

مضمون آفرینی کو پُر اثر بنانے کے لیے جس طرح ناسخ نے ''مثالیہ'' کو کثرت سے استعمال کیا ہے اسی طرح معنی میں حیرت زائی کا لطف پیدا کرنے کے لیے ناسخ نے مبالغے کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے۔ مبالغہ بھی ناسخ کے طرز جدید کا جزو اعظم ہے۔

روئے جاناں کا تصور میں جو نظارا ہوا — دل میں تھا جو داغِ حسرت عرش کا تارا ہوا
فلک نے جب کہ تیرے حسنِ عالم سوز کو تولا — تو کوہِ طور کو میزاں میں بس پاسنگ ٹھہرایا
بندھ گیا مضموں جو اسکے روئے آتش ناک کا — پڑ گئے چھالے زبانِ کلکِ گوہر بار پر
فکرِ عریانی نہیں مجھ ناتوانِ عشق کو — پوست ڈھیلا ہو کے تن پر پیرہن ہو جائے گا

یہ مبالغہ بھی معنی آفرینی کا حصہ ہے جس سے شعر میں اثر آفرینی کا کام لیا جا رہا ہے۔ مضمون آفرینی کے جوش میں کثرت سے ایسے مضامین بھی در آئے جن میں ابتذال کا پہلو نمایاں تھا۔ یہ رنگ دیوان اول میں کم ہے دیوان دوم خصوصاً دیوان سوم میں بہت بڑھ گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دوم و سوم تک پہنچتے پہنچتے نئے مضامین استعمال میں آ چکے تھے اور اب نیا در اسی طرف کھلتا تھا:

دانے ہیں انگیا کی چڑیا کو بنت کی چنیاں — پلتی ہے بالے کی مچھلی موتیوں کی آب میں
موذی کو بعدِ مرگ بھی آرام ہے محال — کس طرح زیرِ تیغ نہ گینڈے کی ڈھال ہو

اے پری تو نے جو پہنی ہے سنہری انگیا
آج آئی ہے نظر سونے کی چڑیا مجھ کو
چھوتا ہے چھاتیاں عبث اس بحرِ حسن کی
ناسخ ستم ہے ہاتھ لگانا حباب کو
سانپ کالا ہے اگر وہ گیسوئے عنبر فشاں
سانپ کے پنجے کا بچھو زیرِ گیسو خال ہے
دے اسی کو کوٹ کر مانجھا تو اپنی دوڑ کو
شیشۂ دل میرے پہلو میں جو چکنا چور ہے
مانگ سب کہتے ہیں جس کو سانپ کی ہے وہ لکیر
کینچلی مو باف ہے اور اس کی چوٹی مار ہے
سمجھے سب ابر کے ٹکڑے سے یہ نکلا خورشید
یاں جو داغ سرِ شوریدہ سے پھاہا اترا
نہ ہمارے دلِ بے تاب کو زلفوں سے نکال
پارے سے ہوتے نہیں گیسوؤں میں جوں پیدا
سرتا پا شرم وہ پری ہے
لیکن ہیں بڑی چھنال آنکھیں
عاشق ہیں جو سوزنِ مژہ کے
اپنی چِکَن بھی سوزنی ہے
اس پردہ نشیں سے کیا نسبت
زہرہ تو ایک کنچنی ہے

یہ وہ رنگِ سخن تھا جو جذبہ واحساس سے بچ کر مضمون آفرینی کے تخلیقی عمل سے پیدا ہوا تھا اور جس نے ناسخ کے ہاں ایک منفرد اور اس زمانے میں مقبولِ عام صورت اختیار کر لی تھی۔ جذبہ واحساس کے بغیر شعر میں اثر و تاثیر پیدا کرنے کے لیے تلازمات، رعایتِ لفظی، حسنِ تعلیل اور دوسرے صنائع بدائع سے کام لیا گیا تھا اور یہ یقیناً بہت مشکل کام تھا:

تھا جو یوسف ہوا نہ وہ بھی عزیز
کیا برادر کو غم برادر کا
دے دوپٹہ تو اپنا ململ کا
ناتواں ہوں کفن بھی ہو ہلکا
ہے عیاں جلوہ خدا کا ان بتانِ ہند میں
سوجھے کیا زاہد تجھے آنکھوں کے آگے ناک ہے
خط کے آغاز میں تو مجھ سے ہوا صاف تو کیا
لطف تب تھا کہ صفائی میں صفائی ہوتی
عشق نے ہم کو دکھایا آج اعجازِ خلیل
آگ سے پیدا ہمارے ہاتھ کا گل ہو گیا
ہم فقط فرقتِ محبوب میں دم توڑتے ہیں
قیس نے خار تو فرہاد نے خارا توڑا
اپنی کہتا ہے موذن غیر کی سنتا نہیں
رکھ لے ہنگامِ اذاں انگلی نہ کیوں ہر کان میں
جو کہتا ہوں اس سے کہ سن شعر میرے
تو کہتا ہے کہ کیا کچھ سنا چاہتا ہے
آنسوؤں میں ہے یہ نقشہ اپنے جسمِ زار کا
بن گیا ہے صاف ڈورا موتیوں کے ہار کا
کوئی سیدھی بات صاحب کے نظر آتی نہیں
آپ کی پوشاک کو کپڑا بھی آڑا چاہیے

یہی صورت ان اشعار میں سامنے آتی ہے جن میں اخلاقی کلیوں اور کلیشوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ایسے اشعار میں بھی مضمون آفرینی اور اثر آفرینی کا عمل، ایک دوسرے سے پیوست ہو کر، لطفِ سخن پیدا کرتا ہے۔ ناسخ نے موضوعاتی تنوع سے دامنِ غزل کو وسعت دی ہے اور معنی آفرینی کے اس مخصوص طریقے سے اردو غزل کی وہ صورت ہی بدل دی جسے ''سادہ گو'' شعرا نے، جذبہ واحساس کی مدد سے، برسوں میں پیدا کیا تھا۔ ناسخ اس اعتبار سے ایک بالکل مختلف شاعر ہیں۔ انھوں نے وہ سارے کام کیے جو زمینِ غزل میں کیے جاتے تھے لیکن معنی آفرینی کا عمل ہر جگہ برقرار رکھا مثلاً سنگلاخ زمینوں میں بھی اسی انداز سے غزل کہی:

جی لڑا دیتا ہے کیسی ہوں زمینیں سنگلاخ
خامہ تیشہ ہے تو ناسخ کوہ کن سے کم نہیں

مشکل زمینوں میں بھی ناسخ نے قافیوں کو تلاش کر کے معنی آفرینی کی سطح پر ردیف سے پیوست کیا اور فنی سطح پر شعر کو ایسا سجایا کہ یہ شعر بھی ناسخ کی پہچان بن گئے مثلاً دیوان سوم کی ایک غزل ہے جس کا قافیہ ''شور، زور'' اور ردیف ''گھٹا'' ہے۔ دیکھیے کس سلیقے سے ناسخ نے اپنے رنگِ شاعری کو نبھا کر مضمون آفرینی کی ہے:

ساقیا! دیر نہ کر، دیکھ تو ہے زور گھٹا جلد ہو مست یہی کر رہی ہے شور گھٹا

اس مطلع کے پہلے مصرع میں ''گھٹا'' اور دوسرے مصرع ''گھٹا'' مختلف معنی کا اظہار کر رہے ہیں اور سلیقے سے مضمون کو باہم پیوست کر رہے ہیں۔

ے کشو! چادر مہتاب کی ہے چور گھٹا کوڑے بجلی کے نہ کیوں رعد لگائے پیہم

یہاں بھی دونوں مصرعوں کا باہمی ربط لطفِ سخن پیدا کر رہا ہے اور غزل میں قصیدے کے مزاج کو شامل کر کے اسے منفرد رنگ دے رہا ہے۔ یہی قصیدہ نما غزل ناسخ کی غزل کا امتیاز ہے۔

ناسخ کے ہاں کثرت سے طویل غزلیں بھی ملتی ہیں اور ان میں سے اکثر دوغزلہ ہیں۔ پھر ان میں مطلعے بھی دو یا دو سے زیادہ کہے گئے ہیں۔ بعض غزلوں میں تو پانچ بلکہ آٹھ مطلعے تک ملتے ہیں۔ طویل غزلوں میں سولہ اشعار سے لے کر (۴۳) اشعار تک غزلیں ملتی ہیں۔ اسی طرح دیوان اول میں ۲۷ شعر کی ایک غزل ہے جس میں آٹھ مطلعے ہیں اور پہلا مطلع یہ ہے:

بنائیں غازۂ رخسارِ گل گردِ سواری سے ترے گل گوں ہے اے رنگیں ادا بادِ بہاری سے

اور یہ غزل رنگِ ناسخ کی نمائندہ غزل ہے۔

ناسخ اکثر مطلع میں بھی تخلص استعمال کرتے ہیں اور بعض غزلوں میں دو مقطعے بھی آئے ہیں۔

جیسا کہ ہم پہلے بھی لکھ آئے ہیں دیوانِ اول ناسخ کے ''طرز جدید'' کا نمائندہ دیوان ہے اور تیسرا دیوان اس ''طرز جدید'' کی وہ صورت ہے جو ارتقائی مراحل سے گزر کر نئی شاعری کی ترجمانی کرتا ہے جس میں دیوانِ اول کی خصوصیات بھی شامل ہیں اور وہ صورت بھی جس کی تقلید ناسخ کے شاگرد اور دوسرے معاصر شعرا کر رہے ہیں جن میں بوڑھے مصحفی اور جوان آتش بھی شامل ہیں۔ پہلے دیوان میں تراکیب کثرت سے ملتی ہیں۔ دیوانِ دوم میں ان کی تعداد مشکل سے دس فی صد رہ جاتی ہے اور تیسرے دیوان میں یہ تعداد دس فی صد کی بھی دس فیصد رہ جاتی ہے۔ ان تراکیب پر غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ یہ مضمون آفرینی کا حصہ ہیں اور مضمون کو روانی و مشاقی سے بیان کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہیں۔ دوسری بات یہ معلوم ہوگی کہ ان تراکیب سے کوئی ''داخلی'' یا ''باطنی'' تصویر یا پیکر نہیں ابھرتا بلکہ یہ سب تصویریں ''خارجی'' اور ''بصری'' ہیں جنھیں بغیر محسوس کیے ''دیکھا'' جا سکتا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے دیوان اول سے یہ چند تراکیب دیکھیے:

بادۂ خم غدیر۔ دودِ نالۂ دل۔ بیضۂ فولاد۔ جدولِ زنگار۔ توسنِ بادِ صبا۔ نجم طالع واژوں۔ گزرگاہ خیال۔ نرگس مے گوں۔ خالِ ابروئے خم دار۔ آتشِ رنگِ حنا۔ دیدۂ غولِ بیاباں۔ مردم چشمِ ملائک۔ بیاضِ گردنِ جاناں۔ دلِ بیمارِ بے پرہیز۔ سایۂ اشجارِ مغیلاں۔ نیامِ تیغِ قضائے مبرم۔ شاہدِ رنگیں ادائے عندلیب۔ سوارِ توسنِ عمرِ رواں۔ وصفِ صباحتِ رُخِ جاناں۔ وصلِ شاہدِ ناپائے دار۔ تودۂ بارودِ آتش۔ مشرقِ خورشید معنی۔ دہانِ توسنِ عمرِ رواں۔ گردشِ چشمِ غزالاں۔ گردِ بادِ دامنِ صحرا۔ آماج گاہِ تیرِ مژگاں۔ گلشن بے خار۔

اشعارِ شور انگیز۔

یہی بصری صورت دیوان دوم کی تراکیب میں ملتی ہے

طفل سنگ زن۔ جادہ راہ عدم۔ مانندِ فانوسِ خیال۔ شعلۂ پیکان شمع۔ زبانِ خار صحرا۔ زمزمہ پردازی روح۔ شعاعِ عارض دلدار۔ طبیبِ دردِ ہجراں

اور یہی صورت دیوان سوم کی تراکیب میں سامنے آتی ہے۔

فروغ تیر بطحا۔ دیدۂ غول بیابانی۔ بارِ غم فراق

ان تراکیب کا اگر میر یا غالب کی تراکیب سے مقابلہ کیا جائے تو وہاں تصور کی تصویر اُبھرتی ہے۔ ناسخ کے ہاں اشیاء کی تصویر اُبھرتی ہے اور یہ نتیجہ ہے شاعری سے جذبہ واحساس کو خارج کرنے کا۔ اسی لیے ناسخ کی اس نئی غزل کے زیر اثر اس دور کی ساری نئی شاعری پر ''خارجیت'' چھا جاتی ہے۔ یہ نئی غزل ''سادہ گویوں'' کی غزل سے اسی لیے مختلف ہے اور ناسخ کی غزل اس کی سرتاج ہے۔ پہلی بار لکھنؤ نے اپنا رنگ سخن پیدا کر کے برصغیر کے شعرا کے لیے قابلِ تقلید بنا دیا۔ اس دور میں بقول غالب ناسخ اور دیوان ناسخ، ولی اور دیوانِ ولی کی طرح مقبول خاص و عام ہوا:

کوچہ و بازار میں کہتے ہیں مجھ کو دیکھ کر ہے یہی آتش زباں، ناسخ اسی کا نام ہے

یہ بات یاد رہے کہ ناسخ کی شاعری عشقیہ شاعری نہیں ہے بلکہ یہ بیانِ حسن کی شاعری ہے۔ اسے ''حسنیہ شاعری'' کہنا چاہیے۔ اور اسی لیے اس میں وصفِ حسن تو بیان میں آتا ہے لیکن عشق کی دھیمی سلگتی آنچ کی تپش محسوس نہیں ہوتی۔ ناسخ کے ہاں تو ''ہجر'' بھی ''وصل'' کی تاخیر کا نام ہے۔ ہجر کی وہ کیفیت جو میر و درد کے ہاں سلگتی اور سلگاتی ہے، ناسخ کے رنگِ شاعری میں اسی لیے نہیں ہے۔

ناسخ نے غزل میں ثقیل و گراں الفاظ کو شعوری طور پر استعمال کیا تاکہ شعر سننے یا پڑھنے والوں میں تجسس پیدا ہو اور وہ اس تلاش سے حیرت زا مسرت حاصل کریں۔ عربی و فارسی کے مشکل الفاظ کے استعمال کی یہ روایت ناسخ کے زیر اثر پھیلی اور مقبول ہوئی۔ اسی کے ساتھ قصیدے کی لفظیات بھی اردو غزل میں شامل ہوگئی اور نئے شعرا نے اسے ناسخ سے زیادہ سلیقے سے استعمال کیا جن میں غالب کا نام سب سے ممتاز ہے۔ خود ناسخ کے کلام میں ثقیل عربی و فارسی الفاظ کی یہ صورت ملتی ہے:

تن پروری کی تیغ زباں سے نہ تھی پناہ گو درع تھا دراعہ نقوشِ حصیر کا

بدلا ہے شیرے سے مزاج آفتاب کا

درمیاں ہے فرق استدراج اور اعجاز کا

مجھ سے ہلواتا ہے اب سیزم جنوں زنجیر کے

شہپر قمری ہے ارّہ شانۂ شمشاد کو

آدمی کوئی نہیں مثلِ سگِ اصحاب کہف ہے سگ دنیا ہزاروں بلعم باعور سے

سبب یہ ہے جوائے خورشید تاباں ماہ اقرع سے

استلام سنگِ اسود سے ہمیں کیا زاہدا

کان میں جس کے پڑے گا بس وہ کر ہو جائے گا

میری قسمت کا طبیبو استحالا دیکھنا

خورشید مثلِ ماہ ہے گویا محاق میں

گرم رہتا ہے عبث دن بھر اوجارغ آفتاب

چارہ مرے صراع کا تخم کدو نہیں

اسی طرح انباز۔ قاق۔ لکد۔ استفراغ۔ مخذول۔ استعلاج۔ وغیرہ الفاظ اردو غزل میں پہلی بار استعمال ہوئے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ سب الفاظ شعر میں نہ صرف روانی پیدا کر رہے ہیں بلکہ ان کی اجنبیت بھی محلِ استعمال سے کم ہوگئی ہے۔ یہ وہ نیا رنگِ سخن تھا جو اپنے دور میں مقبول تھا اور جس نے بیک وقت جوان آتش و غالب اور بوڑھے مصحفی کو متاثر کر کے اپنی طرف مائل کیا تھا۔

توپڑھے غزلیں، سنیں بیٹھے ہوئے خاموش سب   ہے یہی ناسخ تمام اہلِ سخن کی آرزو

ناسخ کے کئی اشعار، رنگِ سخن بدل جانے کے باوجود، آج بھی زبانِ زدِ خاص و عام ہیں اور اسی زمانے سے آج تک بات چیت میں استعمال ہو رہے ہیں مثلاً

دین و دنیا کی عبث فکر ہے تجھ کو ناسخ   وہی ہوگا جو ارادہ ہے مرے مولا کا

لاکھ کافر کو کیا تو نے مسلماں ناسخ   ہے یہ افسوس کہ تو آپ مسلماں نہ ہوا

زندگی زندہ دلی کا ہے نام   مردہ دل کیا خاک جیا کرتے ہیں

کسی کا کب کوئی روزِ سیہ میں ساتھ دیتا ہے   کہ تاریکی میں سایہ بھی جدا رہتا ہے انساں سے

ہر روز روزِ ہجر ہے ہر شب شبِ فراق   نفرت ہوئی یہاں کے سفید و سیاہ سے

تمام عمر یوں ہی ہو گئی بسر اپنی   شبِ فراق گئی روزِ انتظار آیا

مردوں کو جلاتی ہے ترے ناز کی آواز   اعجاز کا اعجاز ہے آواز کی آواز

تیری صورت سے کسی کی نہیں صورت ملتی   ہم جہاں میں تری تصویر لیے پھرتے ہیں

''جذبہ و احساس'' شاعری کی جان ہیں۔ ناسخ نے شعوری طور پر جذبہ و احساس کو خارج کر کے نئی شاعری کی بنیاد رکھی اور اس شاعری کو اپنے دور کے مزاج سے ہم آہنگ کر کے اپنے عصر کے رجحانات، اس کی جمالیات، سجاوٹ اور راگ سے اپنی شاعری کی لے ملا کر ایک جان کر دیا۔ اس سے غزل کا ایک نیا روپ سامنے آیا جس نے جرأت، رنگین، انشا کی معاملہ بندی، ٹھٹھول، تمسخر اور مزے کو مسترد کر دیا اور گہری سنجیدگی کو نئی غزل کے مزاج میں شامل کر دیا۔ یہ غزل خاص طور پر ناسخ کے دیوانِ اول میں ابھر کر سامنے آئی۔ انسان شعوری طور پر تو جذبہ و احساس سے بچ کر نکل سکتا ہے لیکن یہ اس کا غیر فطری عمل ہوگا۔ جذبہ و احساس انسانی فطرت میں اسی طرح شامل ہیں جیسے شہد میں مٹھاس یا پھول میں خوشبو شامل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناسخ کا رنگِ شاعری، اپنے دور میں غیر معمولی مقبولیت کے باوجود، آج غیر فطری و بے روح معلوم ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ آج ناسخ بڑا شاعر ہوتے ہوئے بھی بُرا شاعر ہے۔

دیوانِ اول میں کم کم لیکن دیوانِ دوم و سوم میں خاصی تعداد میں غزلیں اور اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں، فطرتِ انسانی کے عین مطابق، جذبہ و احساس در آیا ہے اور ان اشعار کو دیکھ کر اکثر نقادانِ کرام کہتے ہیں کہ ناسخ کے بے روح کلام میں بھی کہیں کہیں محبت کی خلش اور جذبات کی تڑپ پڑھنے والوں کا دامنِ دل تھام لیتی ہے۔ اور

دل پر گہرا اثر چھوڑتی ہے' [۶۴] ایک اور نقاد لکھتے ہیں کہ "ناسخ کے کلام میں ایسے اشعار کی تعداد ایسی کم نہیں ہے کہ ان پر الشاذ کالمعدوم کا اطلاق کیا جائے...... ناسخ کے ان اشعار کے پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان میں غزل گوئی کی صلاحیتیں ضرور تھیں۔ اگر وہ مذاق سلیم سے کام لیتے تو غالب کی طرح بہت جلد راہ راست پر آ جاتے" [۶۵] یہاں اصل مسئلہ "اگر وہ مذاقِ سلیم سے کام لیتے تو" کا نہیں ہے۔ نہ یہ ناسخ کی امکانی صلاحیت کا مسئلہ ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ناسخ نے جذبہ واحساس اور داخلیت کو ایک تحریک کے طور پر مسترد کر کے اس کے برعکس دوسرے رنگ کی شاعری کی تھی۔ اگر ہم سارے کلام کو چھوڑ کر ناسخ کے ان ڈیڑھ دو سو اشعار کی بنیاد پر رائے قائم کریں گے، جن میں ابو محمد سحر کو اصل ناسخ نظر آ رہے ہیں، تو رجحان ساز شاعر کی حیثیت اور مرتبے سے ان کا نام خارج کر کے دوسری صف کے شعرا میں ان کو لا کھڑا کرنا ہوگا۔ یہ اشعار ناسخ کی انفرادیت کو ظاہر نہیں کرتے بلکہ سادہ گویوں کے ایک مقلد شاعر کی حیثیت کو سامنے لاتے ہیں۔ رنگِ میر میں وہ میر سے الگ نہیں ہوتے بلکہ ان کی تقلید کرتے نظر آتے ہیں۔ ان اشعار میں جذبہ واحساس تو موجود ہے۔ ان میں داخلیت بھی ہے۔ ان میں وہ کرب بھی ہے جو وطن کی دوری (جلاوطنی) سے پیدا ہوا ہے لیکن ان کی اصل حیثیت تو اس تحریکِ شاعری کے بانی و ترجمان کی ہے جس نے "سادہ گوئی" کی روایت کو ترک کر کے "تازہ گوئی" کی بنیاد رکھی تھی۔ یہ اشعار تو ان کی منفرد دور رجحان ساز شاعری کے ایک ضمیمے کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہ تو وہ رنگِ سخن تھا جسے "سادہ گوئی" کہہ کر ناسخ نے منسوخ کیا تھا اور اگر کسی غزل میں احساس وجذبہ شامل ہو گیا تو مقطع میں یہ کہہ کر:

اب قافیہ بدل کے دلا فکر کیجیے　　　اشعار اس غزل میں ہیں مہمل بھرے ہوئے

دوسری غزل اپنے مخصوص رنگ میں کہی۔ جب شعر آسان ہو جاتے ہیں اور جذبے کے ساتھ بیان میں آتے ہیں تو وہ ناسخ کو "نثر" نظر آنے لگتے ہیں:

گرچہ ہے نظم مگر نثر کا ہوتا ہے گماں　　　یہ غزل دال ہے ناسخ کی پریشانی پر

رشید حسن خاں نے بھی یہی لکھا ہے کہ "ساری خوبیوں کے باوجود یہ تقلیدی رنگ ہے۔ یہ شعر کسی بھی شاعر سے منسوب کیے جا سکتے ہیں۔ کوئی بھی اوسط درجے کا شاعر ان کا خالق ہو سکتا ہے جب کہ ناسخ اپنے مخصوص رنگ میں اول درجے کے شاعر تھے" [۶۶] تقلیدی رنگ کے اشعار میں وہ بے امتیاز و بے لہجہ شاعر ہیں۔ ان کا اصل رنگ وہی ہے جس کی بناء پر ہم آج انھیں بے کیف و بے اثر شاعر کہتے ہیں۔ "اس رنگ سے اردو کے دوسرے شاعروں اور انشا پردازوں نے بہت فائدہ اٹھایا۔ انشا پردازی اور شاعری کے لیے جس تربیت کی ضرورت ہوتی ہے اور اظہار و بیان کے لیے جو استعداد ضروری ہے، اس کے لیے ناسخ سبھی کے کام آئے" [۶۷] جس طرح "فسانۂ عجائب" کی بناوٹی نثر کو تاریخ ادب سے خارج نہیں کیا جا سکتا اسی طرح ناسخ آج بھی تاریخ کے صفحات میں مسندِ بلند پر بیٹھے ہوئے ہیں۔

مختصراً یہ کہ اس دور پر جس شاعر کا سب سے زیادہ اثر پڑا وہ ناسخ ہیں۔ ناسخ کے رنگِ سخن کی خوبی یہ ہے کہ وہ، میر کی شاعری کے برعکس، قابلِ تقلید ہے۔ اس کے طرز میں ایک توانائی ہے۔ معنی آفرینی تخیل کی اڑان کو فلک افلاک تک لے جاتی ہے اور دنیا و کائنات کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتی ہے۔ مصحفی نے اپنے دیوان ششم (۱۲۲۴ھ) کے دیباچے میں خود اپنے شاگرد آتش کو اسی رنگِ سخن کا علمبردار ٹھہرایا ہے: "از قفایش قدم بر قدم او (ناسخ) خواجہ حیدر علی آتش ہم در رسیدہ سمندِ تیز گام خیال را از دائرۂ چرخ اثیر بیروں برد" [۶۸] آتش کی طرح عیشی بھی ناسخ کی اس نئی

شاعری کی تحریک میں شریک تھے۔ ناسخ کے شاگردوں کے علاوہ خود آتش کے شاگرد مثلاً رند، صبا، خلیل وغیرہ بھی رنگِ ناسخ سے قریب ہیں۔ ڈاکٹر شبیہ الحسن نے لکھا ہے کہ "ناسخ کے انفرادی اثر کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ خود آتش کے شاگرد آتش کی بہ نسبت ناسخ کے شاگرد زیادہ معلوم ہوتے ہیں" [۶۹] سعادت یار خاں رنگین نے اپنی تصنیف "امتحانِ رنگین" (۱۲۴۶ھ) میں غزل کے تعلق سے آتش اور دوسرے شعرا کا کوئی ذکر نہیں کیا لیکن شیخ ناسخ کو میر، انشا، جرأت، مصحفی، میاں نصیر کی صف میں شامل کیا ہے [۷۰] ناسخ نے اپنے دور کو جو نئی غزل دی اس میں ایسی سج دھج تھی کہ جو سند تھا داد دیتا تھا، ناسخ نے اس طرز میں "اوجِ فکر" شامل کر کے

رسائی میری اوجِ فکر تک ہوگی نہ حاسد کو — غرور آگے مرے کرتا ہے کیا تحصیل سلّم کا

اسے ایسا روپ دیا جس میں توانائی بھی تھی اور جس کی پیروی بھی کی جاسکتی تھی۔ ناسخ کی یہ شاعری لکھنؤ سے باہر مثلاً دلّی میں بھی مقبول ہوئی۔ غالب و مومن نے بھی اس کا اثر قبول کیا۔ ذکی مراد آبادی نے، جو ناسخ کے دوست بھی تھے اور اپنے انداز میں کم و بیش اسی رنگ میں مضبوط شاعری کرتے تھے۔ "سبزۂ بیگانہ" کے انداز پر "معنیٔ بیگانہ" کی ترکیب وضع کی ہے۔ میرے خیال میں ناسخ کی شاعری کو "معنیٔ بیگانہ" کی شاعری کہا جاسکتا ہے:

معنی ہے جو بیگانہ ذکی اپنے سخن میں — مضمون لیے جاتے ہیں اغیار اوڑا کر

ناسخ کے رنگِ سخن کے عام و مقبول ہو جانے اور دوسرے شعرا کے اسے اختیار کرنے کی وجہ سے خود ناسخ کو بھی یہ شکایت پیدا ہوگئی تھی کہ لوگ ان کے طرز و خیال کو چرا لیتے ہیں:

زباں یوں میری دزدانِ سخن نے بند کر دی ہے — کہ رستے بند ہو جاتے ہیں جیسے خوف رہزن سے

جور دزدانِ سخن کو کیا میں اے ناسخ کہوں — پھول لے جاتے ہیں گل چیں گلشن اشعار سے

خانۂ دل کا دہن، دروازہ ہے، سو بند ہے — اور کیا تدبیر اے دزدانِ مضموں کیجیے

اس "چوری" کا سبب وہ مقبولیتِ عام تھی جو ناسخ کے کلام کو اس دور میں حاصل تھی اور دوسری وجہ یہ بھی تھی کہ ناسخ کا یہ رنگِ سخن اور طرزِ جدید قابلِ تقلید تھا۔ ابو محمد سحر نے ناسخ کے یہ دو شعر دے کر:

رکھو کسی طرح تو سروکار مہرباں — کرتے رہو جفا ہی وفا گر نہ ہوسکے

باغ میں گلبن ہیں گلدستے مزاروں کے تمام — خاک میں کیا کیا ہی گل رخسار پنہاں ہوگئے

غالب کے یہ دو شعر دیے ہیں:

قطع کیجیے نہ تعلق ہم سے — کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں — خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

اور لکھا ہے کہ "یہ بالترتیب ناسخ کے ان دو شعروں سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں" [۷۱]

اسی طرح کاظم علی خاں نے ناسخ کے اس اثر کو تلاش کر کے لکھا اور مثالوں سے واضح کیا ہے کہ "ناسخ کی طرز تو سے ذوق، غالب، مومن جیسے دہلوی شاعر بھی...... متاثر ہوئے اور بنگال کے عبدالغفور نساخ بھی، جو ناسخ کی نکتہ چینی میں پیش پیش رہتے تھے" [۷۲] مصحفی نے تو رنگِ ناسخ کی غیر معمولی مقبولیت کے سبب "سادہ گوئی" چھوڑ کر "تازہ گوئی" اختیار کر لی تھی جس کا دیوان ششم کے "دیباچے" میں ان الفاظ میں اعتراف کیا ہے کہ: "غزلیات ایں دیوانِ ششم را اکثرے بردیۂ ایشاں (ناسخ) گفتہ" [۷۳] مصحفی کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی مشاعرے میں ناسخ

نے استادِ وقت مصحفی کے بعد غزل پڑھی تھی۔ مصحفی کا وہ شعر یہ ہے[۷۴]

ہاں مگر "شیخ" کی خدمت میں یہ ہے اپنا سوال ــ پڑھ چکے ہم تو کچھ اب آپ عنایت کیجئے

کریم الدین نے تمام ہندوستان میں ان کے دواوین کی شہرت کا ذکر کیا ہے: "میں نے اس کے تینوں دیوان دیکھے ہیں۔ اب سنہ ۱۸۴۶ء میں چھپ کر تیار ہو گئے اور تمام ہندوستان میں مشہور ہو گئے ہیں"[۷۵]

ناسخ نے جو طرزِ نو ایجاد کی اس نے لکھنؤ کی تہذیب و شاعری کو ایک انفرادیت اور امتیاز عطا کیا۔ ناسخ لکھنؤ کے پہلے شاعر تھے جس کا اثر دہلی تک پہنچا اور سارے ہندوستان میں مقبول و معروف ہوا۔ لکھنؤ کی شاعری کی جو خصوصیات اور مزاج و رنگ پیدا ہوئے اس کے خالق و بانی امام بخش ناسخ ہیں۔ ابتدا میں خواجہ حیدر علی آتش نے بھی اسی رنگ میں شاعری کی تھی۔ اُن کے دیوان کا خاصا بڑا حصہ آج بھی ان کے دیوان میں اثرِ ناسخ کی گواہی دے رہا ہے۔ خود غالب نے اپنے مکاتیب میں اس کا ذکر و اعتراف کیا ہے۔ اس دور میں ناسخ کی شاعری وہ جادو تھا جو سارے معاشرے کے سر چڑھ کر بول رہا تھا۔ ناسخ کے رنگِ سخن نے اردو غزل کو اظہار و اسالیب کی سطح پر ایک ایسا لسانی ڈھانچا اور مضمون آفرینی کا وہ رجحان دیا کہ اس کے اثرات کا طوطی انیسویں صدی میں بولتا رہا۔ ناسخ نے غزل کے موضوعات کو وسعت دی اور ان موضوعات میں دنیا جہاں کو شامل کر کے اردو غزل کو نیا اعتماد دیا۔ ان کے ہاں غالب کی طرح حقیقی تجربہ نہیں ہے۔ ان کا تجربہ تصوراتی و خیالی ہے اور اسی لیے، ذہنوں کے بدلنے سے، آج ناسخ کی غزل ہم سے مکالمہ نہیں کرتی اور اسی لیے اس بڑے و اہم شاعر کے حامی نقادانِ کرام اس صورتِ حال کو دیکھ کر جذبہ و احساس والے اشعار کی بنیاد پر، معذرت خواہانہ انداز میں، ان کی اہمیت کو اُبھارتے ہیں لیکن ان اشعار میں اصل ناسخ نظر نہیں آتا۔ ناسخ تو اپنے ہی رنگ میں ناسخ ہے۔ دوسروں کے رنگ کی تقلید میں وہ منسوخ ہو جاتا ہے۔ ناسخ کو ان کے اپنے رنگِ شاعری میں تلاش کیجیے، وہ وہیں میں گے۔ آج بھی کل بھی۔ اسی لیے آج "وہ غزل کی بڑی شخصیت ہونے کے بجائے تاریخ ادب کی بڑی شخصیت کی حیثیت سے زندہ ہیں"[۷۶] اور زندہ رہیں گے۔ ناسخ اپنے دور کے امام ہیں اور یہی ان کی بڑائی اور یہی ان کی عظمت ہے:

رتبۂ تحقیق ملتا ہے کوئی تقلید سے ــ کیا خلیل اللہ سے نسبت ہے آتش باز کو

(۳)

اصلاحِ زبان کے سلسلے میں ناسخ نے اس دور کی شاعری کو، چند اصولوں پر چلنے کی ترغیب دی تھی اور اس طرح ناہموار روش کو ہموار کرنے کا عمل کیا تھا۔ خود بھی ان اصولوں پر عمل کیا اور اپنے شاگردوں کو بھی اس طرف راغب کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اصلاحِ زبان کی تحریک ناسخ کے شاگردوں کے ذریعے ناسخ کے بعد بھی جاری رہی۔ ان شاگردوں میں میر علی اوسط رشک، مکتب علی خاں نادر اور اسیر لکھنوی وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر اس لیے ہیں کہ انھوں نے ناسخ کی تحریک اصلاحِ زبان میں مزید اضافے کر کے ان اصولوں پر ناسخ سے زیادہ سختی سے عمل کیا۔ رشید حسن خاں نے اثر لکھنوی کے حوالے سے منیر لکھنوی کا ایک واقعہ لکھا ہے کہ منیر اپنے اس مطلع پر:

گنبدِ قبرِ دوستاں ٹوٹے ــ اے زمیں تجھ پہ آسماں ٹوٹے

زانو پہ ہاتھ مارتے تھے اور کہتے تھے کہ کیا اچھا مطلع ہے لیکن افسوس دیوان میں نہیں رکھ سکتا کیوں کہ "آسماں" بغیر عطف

واضافت نظم ہوا ہے[۷۷] خود ناسخ کے ہاں اصلاحِ زبان کا مسئلہ مسلسل ارتقا سے گذرا ہے اور اس ارتقا کا پتا کلیات ودواوینِ ناسخ کے مختلف نسخوں کے تقابلی مطالعے سے چلتا ہے جس کی آخری صورت ''کلیاتِ ناسخ'' کے اس مخطوطے میں ملتی ہے جو ''قومی عجائب خانہ'' کراچی میں مخزون ہے۔ مطالعۂ ناسخ کے لیے میں نے اسی کلیات کو استعمال کیا ہے جس سے ناسخ نے خود نوسو کے قریب اشعار خارج کر دیے ہیں بلکہ اصلاحِ زبان کے تعلق سے لفظی تبدیلیاں بھی کی ہیں۔ جن کا ذکر ہم کلیاتِ ناسخ (۱۲۵۸ھ) کے ''غلط نامہ'' مرتبہ علی اوسط رشک کے حوالے سے پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں۔

ناسخ نے ایک طرف اصلاحِ زبان کی اس تحریک کو اپنایا جسے شاہ حاتم نے شروع کیا تھا[۷۸] اور خود بھی چند اصولوں کو اپنا کر ان پر اضافہ کیا۔ زبان کے نقطۂ نظر سے اگر کلامِ ناسخ کو دیکھا جائے تو اس میں پرانے اثرات بھی گاہ گاہ مل جاتے ہیں لیکن وقت کے ساتھ ساتھ یہ اثرات بھی غائب ہوتے جاتے ہیں مثلاً میر، سودا، درد، میر حسن، مصحفی، جرأت، انشا، رنگین کے ہاں جو ہندی الاصل الفاظ ملتے ہیں ان میں سے بیشتر کو ناسخ نے رفتہ رفتہ ترک کر دیا ہے۔ ناسخ کے کلام میں لوہو۔ نپٹ۔ ٹک۔ کبھو۔ کسو۔ کنے۔ نت۔ تئیں۔ سمیت۔ بگانہ۔ ادھر۔ جیدھر۔ اودھر۔ تجھ بن۔ لاگا۔ تجن۔ رل جانا۔ پیا۔ دیوے۔ لیوے۔ جائے ہے۔ آئے ہے۔ ہے گا۔ تین۔ مجھ پاس۔ ہم پاس۔ آئیاں۔ جائیاں۔ ببولا بجائے بگولا۔ آخرش بجائے آخر۔ اوجیالا (اجالا)۔ پنہانا۔ مکھ۔ تنک (اندک)۔ اور (طرف)۔ دکھلائے ہے۔ شرمائے ہے۔ نشہ (بغیر تشدید کے)۔ غیور بجائے غیور۔ دوانہ۔ جیوں (مانند) یا جمع فاعل کی مناسبت سے جمع فعل آتیاں۔ جاتیاں کا استعمال وغیرہ نہیں ملتے جب کہ آتش کے ہاں مل جاتے ہیں مثلاً جمع موصوف کی مناسبت سے جمع صفت لانا ناسخ کے ہاں نہیں ملتا، آتش کے ہاں مل جاتا ہے مثلاً: ع بیڑیاں منت کی بھی پہنی تو میں نے بھاریاں۔ ''بیڑیاں'' جمع موصوف کی مناسبت سے ''بھاریاں'' جمع صفت کا استعمال ناسخ کے ہاں نہیں ملے گا۔

انشا نے ''دریائے لطافت'' میں دہلی اور لکھنؤ کی زبان کے فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ بعض اہل لکھنؤ ''یہاں'' اور ''وہاں'' کو ''یھاں'' اور ''وھاں'' یا ''یاں'' اور ''واں'' بولتے ہیں[۷۹] ناسخ کے ہاں دونوں صورتیں ملتی ہیں مثلاً دیوان اول میں:

یھاں: دلیل اس پر جدا ہوتا ہے یھاں طفلانِ توام کا — دیوان اول

یاں: مرے اشعار ایسے ہیں چیدہ + کہ نہیں دخل یاں سخن چیں کا — دیوان دوم

یاں: ایک دم ہے یاں ترقی اور تنزل ایک دم + کوزے ہیں اہل جہاں اور آسماں دولاب ہے — دیوان اول

واں: طور کی قدر ترے آگے دلا خاک نہیں + شعلۂ نار سے واں شعلۂ ادراک نہیں — دیوان دوم

لیکن اسی کے ساتھ ''یہاں'' کی مثال بھی ملتی ہے:

یہاں — سزا ملے گی جو انسان چاہ کرتے ہیں + یہاں فرشتوں کو محبوس چاہ کرتے ہیں — دیوان اول

یہاں — روز یہاں ریختے کی اٹھتی ہے دیوار نئی — دیوان سوم

یہاں، وہاں — رفعت کبھی کسی کی گوارا یہاں نہیں

جس سرزمیں کے ہم ہیں وہاں آسماں نہیں — دیوان اول

اہلِ لکھنؤ یھاں ۔ وھاں بولتے تھے اور اہلِ دہلی ۔ یہاں اور وہاں ۔ ناسخ نے انھیں دونوں طرح استعمال کیا ہے لیکن دیوانِ اول کے مقابلے میں دیوانِ دوم میں کم اور سوم میں صرف یہاں ۔ وہاں کا استعمال ملتا ہے۔ گویا ارتقائی عمل سے گزر کر یہاں ۔ وہاں اہلِ لکھنؤ نے بھی قبول کرلیا۔ شوق نیموی نے لکھا ہے کہ ''واں ۔ یاں ، وہاں یہاں کی جگہ غیر فصیح ہے۔ اکثر شعرا نے ترک کر دیا ہے'' [۸۰]

شاہ حاتم نے ریختہ میں فارسی فعل وحروف مثلاً در ۔ بر ۔ از ۔ او وغیرہ کے استعمال کو جائز قرار نہیں دیا تھا۔ اسی طرح اس بات پر زور دیا تھا کہ عربی وفارسی الفاظ کو صحتِ املا کے ساتھ لکھنا چاہیے۔ ہندوی بھاکا کے الفاظ مثلاً نین ۔ جگ ۔ نت ۔ موا ۔ سجن ۔ من ۔ موہن وغیرہ کا استعمال شاعری میں عیب بتایا تھا۔ ناسخ نے اصلاحِ زبان کے سلسلے میں ان اصولوں کو بھی قبول کیا اور جو الفاظ اس طور پر ان کے کلام میں آگئے تھے انھیں بعد میں خارج کر دیا۔ سارے کلام میں اس کا التزام ملتا ہے لیکن کہیں کہیں یہ الفاظ باقی رہ گئے ہیں مثلاً:

موئے ہو حنوط اپنا موئے پر شمع کے کافور سے دیوانِ اول

موئے پر بھی نہ اترا اشکل قمری طوق گردن سے دیوانِ اول

موا ہوں تو موہن پر موا ہوں برہمن کے عشق میں

چاہیے سینا کفن کو رشتۂ زنار سے دیوان دوم

لفظ ''زور'' میر کے زمانے تک استعمال ہوتا تھا جیسے ع دل نے اب زور بے قرار کیا (میرؔ) لیکن بعد میں ترک کر دیا گیا۔ ناسخ کے ہاں اس کا استعمال ملتا ہے:

زور: آپ زور آنکھوں میں اکسیر لیے پھرتے ہیں دیوانِ اول

اے جنوں صحرا نوردی نے کیا زور انقلاب پاؤں میں بندھوائیں مجھ سے دھجیاں دستار کی

دیوانِ اول

اے فلک زور انقلاب ہوا دیوان دوم

مہرباں زور یہ تم نے ستم ایجاد کیا دیوان دوم

ناسخ نے خود اپنے آخری دور میں اسے ترک کر دیا اور اسی لیے دیوانِ سوم میں لفظ ''زور'' استعمال نہیں کیا۔

ناسخ نے اعلانِ نون کو ایک اصول کے طور پر قبول کیا تھا اور اس پر خود بھی عمل کیا تھا اور اپنے شاگردوں سے بھی کرایا تھا۔ خود ایک شعر میں کہتے ہیں:

یہ زمیں اچھی نہ تھی ناسخ ولیکن فکر نے حسن پیدا کر دیا ہے نون کے اعلان نے

دیوان دوم

لیکن اس کے باوجود دونوں طرح کی مثال ناسخ کے ہاں مل جاتی ہے:

عریاں دیکھ کر جو لپٹنے کو میں ہوا تیوری چڑھائی آپ نے کپڑے اتار کے

دیوان دوم

کیوں نہ کپڑے پھاڑ کر عریان اب ناسخ پھرے ہوگیا دیوانہ تیرا جسم عریاں دیکھ کر

دیوان دوم

شوق نیموی نے اس سلسلے میں لکھا ہے کہ ''جان۔ خون۔ دین اس قسم کے فارسی الفاظ، جو محاورۂ اردو میں بہ اعلان نون بولے جاتے ہیں، جب ان کی ترکیب بطور فارسی نہیں رہتی تو بعض شاعر بہ اعلان نون ہی استعمال کرتے ہیں۔ چنانچہ منیر مرحوم نے کہا ہے:

منیر افسردہ ہوں پابندی عطف واضافت سے		وگرنہ لطف دکھلاتا مضامین گریباں کا

چونکہ وہ اعلان (نون) کے پابند تھے گریبان بغیر عطف واضافت نہیں لا سکتے تھے کیوں کہ نون کا اعلان کرنا پڑتا۔ فصحائے حال اس کا خیال تو رکھتے ہیں اور اعلان بہتر سمجھتے ہیں مگر چونکہ اس قسم کے سینکڑوں الفاظ ہیں اور بیشتر ان کے استعمال کی ضرورت پڑتی ہے، اعلان کی رعایت سے خواہ مخواہ مضمون کا خون نہیں کرتے'' [۸۱] کلب حسین خاں نادر نے لکھا ہے کہ ''جو نون آخر الفاظ عربی وفارسی میں آتا ہے اگر وہ بے کسی ترکیب کے ہو تو بہ اعلان موزوں کیا جائے اور جو نون آخر لفظ میں باترکیب ہو، اس کا اعلان موزونیت میں نہ کیا جائے'' [۸۲]

اردو میں ''منارا'' کو مینار بولتے ہیں۔ ناسخ نے اسے مفرد لفظ کے طور پر مینار ہی استعمال کیا ہے اور جہاں ''مینار'' کو اضافت کے ساتھ استعمال کیا تھا اور جو پہلے مطبوعہ کلیات (۱۲۵۸ھ) میں ملتا ہے اور بحوالہ بانسخہ جموں میں بھی اور جسے رشک نے استاد ناسخ کے اصول کے مطابق بدل کر، مصرع تبدیل کر دیا تھا، خود ناسخ نے اس شعر کو اپنے ''کلیات'' ہی سے خارج کر دیا تھا:

چھوڑ کر اپنی تعلّی کر تواضع اختیار		رتبۂ مینارِ مسجد پست ہے محراب سے

ناسخ کے ہاں آخری صورت بغیر اضافت کے، صرف مفرد لفظ کے طور پر مینار ملتا ہے اور ''منارا''۔ ''منارہ'' بھی:

طاق ابرو کے تصور میں کروں نالے بلند		چاہیے مسجد عالی کے ہوں مینار دراز

ہم اگر اپنی عبادت کرتے ہیں اے خود پرست		کیوں نہ مسجد کا منارا خم ہوا محراب میں

ع ہر منارہ روضے کا فوارہ ہے

ناسخ نے دیوان اول سے دیوان سوم تک تواتر کے ساتھ ''دلا۔ زاہدا' قاصدا'' کے ندائیہ الفاظ استعمال کیے ہیں

دلا	دور رہ ان سے دلا جن کو ترا پاس نہیں	دیوان اول
	طور کی قدر ترے آگے دلا خاک نہیں	دیوان دوم
	یہ مثل سچ ہے جو جاگے گا سو پائے گا دلا	دیوان سوم
زاہدا	خشک اپنا زاہدا دامان تر ہو جائے گا	دیوان دوم
	زاہدا رستہ بتادے خانۂ خمار کا	دیوان سوم
قاصدا	دشمن ایسا ہے ہماری جان کا وہ قاصدا	دیوان دوم

ناسخ کے شاگردوں نے بعد میں اس استعمال کو ترک کر دیا۔ شوق نیموی نے لکھا ہے کہ ''دلا، زاہدا، ساقیا وغیرہ بہ الف ندا، جو پیشتر بہ کثرت مستعمل تھے اب غیر فصیح ٹھہرے ہوئے ہیں'' [۸۳]

ناسخ سے پہلے رکھا۔ اٹھا۔ لکھا۔ بغیر تشدید کے اور کبھی تشدید کے ساتھ باندھے جاتے تھے۔ ناسخ نے اپنی مثنویوں کے علاوہ جہاں یہ بغیر تشدید کے استعمال ہوا ہے، ایسے سب الفاظ کو تشدید کے ساتھ باندھا اور [illegible] ردوں کو بھی تاکید کی۔ ناسخ کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں:

اٹھے	ادھر اٹھے ہیں بادل اور ادھر ناسخ ہوں میں گریہ	دیوان دوم
اٹھا	رکھتے ہی پھاہا جو اٹھا شعلہ میرے داغ کا	دیوان دوم
لکھوں	آپ کی راست روی کے جو میں لکھوں مضمون	دیوان دوم
رکھے	رکھے ناسخ مجھ کو محفوظ اس زمانے میں خدا	دیوان دوم

یہ اصول ناسخ کے بعد بھی جاری رہا۔

میر، مصحفی، جرأت سب کے ہاں اور ان سے پہلے قدیم ادب میں بھی علامت فاعلی ''نے'' اکثر اشعار میں مخذوف کر دی جاتی تھی۔ ناسخ کے ہاں ''نے'' کا صحیح استعمال ملتا ہے لیکن دیوانِ اول کے ایک شعر میں علامتِ فاعلی ''نے'' کو مخذوف کر دیا ہے۔ وہ شعر یہ ہے:

عریانی میں ہے چادرِ آب اپنے جسم پر — سیکھے ہیں طرز رونے کے ہم آبشار سے

دیوان اول

لفظ ''ہم'' یا ''میں'' کے بعد ''نے'' کا ترک کرنا ناسخ کے دور میں عیب سمجھا جانے لگا تھا اور ناسخ نے خود بھی اس پر عمل کیا لیکن اتفاق سے اس شعر میں یہ ترک ہو گیا ہے۔ ناسخ کے بعد یہ اصلاحِ زبان کی تحریک کا جزو بن گیا۔ کلب حسین خان نادر نے بھی اسے عیب قرار دیا ہے [۸۴]

تذکیر و تانیث کے سلسلے میں ناسخ نے کوئی اصول وضع نہیں کیا۔ صرف یہ کہا کہ تذکیر و تانیث کے کچھ قواعد منضبط نہیں ہیں جس طرح پر خواص، شعرا اور فصحائے اہلِ شہر کی زبانوں پر جاری ہو ویسا ہی بولنا چاہیے [۸۵] اس اصول کو ناسخ نے اپنی شاعری میں التزام کے ساتھ استعمال کیا ہے لیکن ایک آدھ جگہ یہ صورت بھی سامنے آتی ہے کہ ''بلبل'' کو مذکر اور مونث دونوں طرح باندھا ہے۔ اسی طرح ''طرز'' کو مونث باندھا ہے اور ''سوچ'' کو مذکر باندھا ہے:

بلبل (مذکر): بلبل ہوں بوستانِ جنابِ امیر کا — روح القدس ہے نام مرے ہم صفیر کا

دیوان اول

بلبل (مونث). اپنی آغاز محبت کا خیال آتا ہے — دیکھتا ہوں کوئی بلبل جو گرفتار نئی

دیوان سوم

''طرز'' کو ناسخ نے مونث ہی استعمال کیا ہے:

ہمارے نالہ ہائے پر اثر کی طرز اڑائی ہے — گریباں چاک ہو گل کا نہ کیوں بلبل کے شیون پر

دیوان اول

سوچ (مذکر): سوچ رہتا ہے کہیں دیکھیں نہ تجھ کو خواب میں — دیوان اول

میر و سودا اور ان کے بعد مصحفی و جرأت کے دور کے اثرات گاہ گاہ ناسخ کے ہاں مل جاتے ہیں مثلاً منتظری کا محلِ استعمال دیکھیے:

اے وعدہ خلاف ایسی ہے منتظری تیری — دیوان اول

ہائے اے منتظری دیدۂ بیدار چلے — دیوان دوم

ناسخ نے اپنے سے پہلے شعرا کی طرح حرف ربط، عوامی زبان یا بعض فارسی تراکیب کا استعمال بھی کیا ہے

جو بعد کے دور میں متروک یا غیر فصیح قرار پائے مثلاً:

نہ تا — ترک لذت دلا پہنچے نہ تا مجھ کو گزند — دیوان اول

دیا — یہ کٹاری ہے دیا اس کی کمر میں آئینہ — دیوان دوم

کاہے کو — طائرِ قبلہ نما کاہے کو بسمل ہوگا — دیوان اول

تابہ — تا بہ دروازہ پہنچ کر جب سنا گھر میں نہیں — دیوان سوم

بعد مردن — بعدِ مردن بھی خیال کوئے جاناں رہ گیا — دیوان اول

بعدِ مردن ناسخ کے دیوانِ اول میں متعدد بار استعمال ہوا ہے۔

پس از وفات — پس از وفات بھی تاثیر گریہ باقی ہے — دیوان اول

مندرجہ ذیل خط کشیدہ الفاظ کا محلِ استعمال دیکھیے:

طپش دل مجھے دیوار پھندا دیتی ہے — در جاناں میں جو ہے قفل تو سوراخ نہیں

دیوان اول

جیسے آتے ہیں نظر ترتے کنول تالاب میں — دیوان اول

خضر سے کہوا ہی چھوڑوں گا ترے خنجر تلے — آبِ حیواں کی حلاوت آبِ حیواں میں نہیں

دیوان اول

پیرہن پھینکے ہیں میں نے بیشتر کر کر کے چاک — دیوان دوم

ظلم کر کر کے وہ بے رحم یہی کہتا ہے — دیوان دوم

اہل دہلی ''دھنا'' بولتے تھے اور اہل لکھنؤ ''دانیاں'' یا ''داھنا'' بولتے تھے [۸۶] ناسخ نے اہل دہلی کی طرح ''دھنا''، ''دھنی'' (دہنا۔دہنی) استعمال کیا ہے:

(دھنی) دہنی: بائیں کو بیٹھے وہ اٹھ کر میری دھنی سمت سے — دردِ دل اب ہو چکا دردِ جگر کا وقت ہے

دیوان دوم

(دھنے) دہنے: بائیں دھنے ہیں جو دونوں تیرے ابرو ماہِ نو — ایک چاند انتیس کا ہے ایک پورے تیس کا

دیوان دوم

سفر چلنا: سفر چلے ہیں تو اس بت سے مل لیں اے ناسخ — خدا ہی جانے کہ جانا ہو اب کہاں اپنا

دیوان دوم

برائے کا استعمال: شیر کا پنجہ برائے موئے سر شانہ ہوا — دیوان دوم

گلوں سے زر برائے مے لیا قرض — دیوان دوم

آواز کرنا: سنسنان ہے کیا ہجر میں کاشانہ ناسخ — بولا نہ کوئی میں نے کئی بار کی آواز

دیوان دوم

جائیے: (خالص لکھنوی استعمال)

ہمارے دیدۂ تر پر نہ چاہیئے رومال یہ پانی پینے کو اترا اصحاب دریا میں

دیوانِ دوم

تریں: (خالص لکھنوی استعمال)

تریں گزک کے لیے مچھلیاں بھن بھن کر ہر ایک موج ہے سیخ کباب دریا میں

دیوانِ دوم

چیر رہنا: ع ہم تو وحشت میں گریبان بہت چیر رہے دیوانِ دوم

زبان کی سطح پر ناسخ کے کلام میں یہ سب صورتیں اور محلِ استعمال ملتے ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ اس بات کا بھی احساس ہوتا ہے کہ وہ بعض باتوں کو خاص اہمیت دیتے ہیں اور صحتِ زبان پر خاص طور پر زور دیتے ہیں۔ ان کی زبان بھی ارتقائی عمل سے گزری ہے اور وہ بھی وقت کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے ہیں۔ زبان کی سطح پر بھی اور اظہار و بیان کی سطح پر بھی مثلاً پہلے وہ عربی فارسی الفاظ کو صحتِ املا و تلفظ کے ساتھ اس طرح نہیں باندھتے تھے جیسے بعد میں باندھنے لگے اور جس کی وجہ سے انھوں نے آخری عمر میں اپنا ''کلیات'' مرتب کرتے وقت، زبان و بیان کے نقص و سقم کی وجہ سے نو سو سے زیادہ شعر خارج کر دیے۔ ''ارقام'' اور ''رتبۂ مینار'' والے اشعار بھی اسی وجہ سے خارج کر دیے تھے۔ یہ بات ان کے شاگردوں کو بھی معلوم تھی۔ اسی طرح اعلانِ نون کے مسئلے کو بھی ناسخ نے اہمیت دی۔ اس میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں ہے کہ شروع میں ''موئے'' کا لفظ انھوں نے استعمال کیا جس کی مثالیں ہم اوپر دے آئے ہیں، لیکن بعد میں ہندی بھاکا کے الفاظ اپنے کلام میں استعمال نہیں کیے حالانکہ وہ عام بول چال کی زبان کا حصہ تھے۔ اسی طرح 'جمع فاعل' کے لیے 'جمع فعل' انھوں نے ترک کر دیا یا 'جمع موصوف' کے لیے جمع صفت کا استعمال بھی انھوں نے ترک کر دیا۔ ان سب کی مثالیں ہم اوپر دے آئے ہیں۔ ''یاں واں'' کو بھی انھوں نے ترک کر کے ''یہاں وہاں'' کو استعمال کیا۔ اسی طرح ہندی الاصل لفظوں کے ساتھ اضافت یا عطف کو بھی انھوں نے ترک کر دیا تھا۔ گویا اصلاحِ زبان کے تعلق سے جو کام انھوں نے اپنے کلام میں کیا وہ ان کے شاگرد علی اوسط رشک کے زیرِ اثر تحریک کی صورت اختیار کر گیا۔ اس تحریک کا مخرج و منبع ناسخ ہی تھے۔

ان کی غزل کو اگر ہم مصحفی، انشا، جرأت اور رنگین کی غزل کے سامنے رکھیں تو اس میں بناؤ، سجاوٹ، بلند آہنگی کے ساتھ مصرعوں کی خوب صورتی زیادہ محسوس ہوگی اور ناسخ کا طرزِ ادا ان سب سے الگ نظر آئے گا۔ یہاں آرایش جمال کی طرح آرایش کلام کا احساس ہوگا۔ پرانے اثرات ان کے ہاں گاہ گاہ ضرور ملتے ہیں لیکن ان کے زبان و بیان پر چھائے ہوئے نہیں ہیں۔ ناسخ نے جو زبان کی صورت اور طرزِ ادا وضع کیا وہ ایک دن میں بن کر تیار نہیں ہوگیا۔ وہ ارتقائی عمل سے گزرا ہے۔ انھوں نے جو کچھ کیا اس کے اثرات سارے برصغیر کی غزل پر پڑے۔ ان کا اصل کارنامہ تو ''طرزِ جدید'' ہے۔ یہ غزل کی وہ نئی صورت تھی جس نے اس دور میں ان کو امتیاز بخشا۔ لیکن ساتھ ہی زبان و بیان میں جن باتوں کا انھوں نے خیال رکھا اور ان کے شاگردوں نے قبول کیا اسی سے اصلاحِ زبان کی تحریک کا آغاز ہوا۔ ہر ''تحریک'' آہستہ آہستہ زور پکڑتی ہے۔ ناسخ کی اصلاحِ زبان کی تحریک نے بھی اسی طرح رفتہ رفتہ زور پکڑا اور پھر شاگردوں کے علاوہ، دوسروں نے بھی اسے قبول کر لیا۔ اصلاحِ زبان کے اکثر اصول آج تک اردو غزل میں اسی طرح برتے جا رہے ہیں۔ رشید حسن خاں بھی اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ ''شروع ہی سے ناسخ کی توجہ عربی

فارسی الفاظ کی صحت پر مبذول رہی۔ فارسی عربی کے ثقیل الفاظ بھی اسی راستے سے بڑھتے چلے آئے۔ دہلوی شعرا کے یہاں صحتِ لفظی کا اس قدر اہتمام کبھی نہیں رہا۔ اس میں ناسخ ممتاز ہیں۔ افعال کی ایک خاص صورت: آئے ہے، جائے ہے وغیرہ بھی ان کے کلام میں نہیں پائی جاتی..... تراکیب مہند کے قاعدے کی بھی انھوں نے پابندی کی (حتی الامکان) اور عطف واضافت کی صورت میں اعلانِ نون بھی ان کے یہاں نہیں..... فارسی کے لفظوں کو بہ اضافۂ یائے مجہول نظم کرنا دہلوی شعرا کے یہاں پایا جاتا ہے جیسے:

ع سربوقتِ ذبح اپنا اس کے زیرِ پائے ہے یا جیسے ''جا'' کو'' جائے''۔ ناسخ کے ہاں یہ صورت بھی موجود نہیں۔ ''کسو'' اور ''کبھو'' تو وہاں بھی گویا متروک ہو چکے تھے..... ناسخ کے یہاں یہ شاذ صورت بھی نہیں پائی جاتی....... لکھنؤ میں......... ہر چیز نئے سرے سے ترتیب پا رہی تھی۔ مزاج پر اس کا اثر پڑنا لازم تھا اس لیے یہ آسانی تھی کہ کسی بھی پرانی چیز کو اچانک چھوڑ دیا جائے اور ایک نئی چیز کو بہ آسانی اختیار کر لیا جائے۔ اسی وجہ سے یہ ہوا کہ یہاں زبان میں جن تبدیلیوں کو لازم قرار دیا گیا وہ تبدیلیاں بہ آسانی اپنی جگہ بناتی گئیں اور لوگوں نے آسانی کے ساتھ اس کی پابندی بھی کی بلکہ اس پابندی کو اس لیے بھی ضروری سمجھا کہ اس طرح بھی امتیاز کا رنگ چمکایا جا سکتا تھا.... لکھنؤ میں بہ مقابلہ دہلی لفظی تصرفات، تغیرات اور نئے قاعدوں کی پابندی کو ایسی پسندیدگی کی نگاہوں سے دیکھا گیا کہ جلد ہی وہ شاعری کا دین ایمان بن گئے..... ناسخ کا یہ کام ضرور ہے کہ ان کے آغازِ شاعری تک جس قدر متروکات کی نشان دہی کی جا چکی تھی ان میں سے اکثر کو ترک کر دیا اور سختی کے ساتھ اس کی پابندی کی'' [۸۷] سختی کے ساتھ متروکات، تصرفات اور نئے نئے قاعدوں کی پابندی کرنا اور اپنے شاگردوں سے کرانا اور ان کے زیرِ اثر دوسروں کا اسے قبول کرنا یہی اصلاحِ زبان کی تحریک کا نقطۂ آغاز تھا۔

ناسخ نے مرزا غالب کے لفظوں میں دو کام کیے۔ ایک یہ کہ وہ ''طرزِ جدید'' کے موجد ہیں اور دوسرے ''پرانی ناہموار روشوں کے ناسخ ہیں''۔ پہلی کا تعلق ناسخ کی شاعری کے اس روپ سے ہے جو صرف اور صرف ان سے مخصوص ہے اور جس کی پیروی خود غالب نے بھی کی تھی۔ دوسری کا تعلق زبان و بیان سے ہے جس کی ناہموار روشوں کو ناسخ نے متروکات، تصرفات اور دوسرے قاعدوں کی التزام کے ساتھ پابندی کر کے ہموار بنایا۔ یہ دونوں ان کی اولیات ہیں اور کوئی ان سے نہیں چھین سکتا۔ کلب حسین خاں نادر نے لکھا ہے کہ ''شیخ امام بخش متخلص بہ ناسخ نے.... اپنے عہدِ فصاحت مہد میں ان سب لغویات وحشویات کو دور کر کے ایسی صحتِ محاورات اور صفائی بندش اور شستگی زبان اور روزمرہ کی پیدا کی کہ سخن وران پایۂ بلند اور دقیقہ رسانِ ہنرمند نے بہ دل پسند کیا اور انگشتِ قبول کو آنکھوں پر رکھا کسی کو ان امور میں محل گفتگو نہ رہا بلکہ سب نے وہی طور اختیار کیا۔ اس پچاس ساٹھ برس کے زمانے میں صفائی سخن بہ از گوہر آب دار ہوئی اور ہر ایک کو اس کی پیروی وتقلید ملحوظ رہی'' [۸۸]

ناسخ اور ساتھ ہی ان کے شاگردوں نے ''طرزِ جدید'' سے شاعری کے دامن کو وسیع کر کے زبان و بیان کا قوتِ اظہار سے پُر، ایک ایسا روپ وضع کیا جس نے خود شعرائے دہلی کے اندازِ نظر اور طرزِ شاعری کو متاثر کیا۔ ناسخ نے اصلاحِ زبان کے یہ اصول اپنے شاگردوں کو بتائے تھے اور ان کے شاگردوں کے زیرِ اثر اس نے ایک تحریک کی صورت اختیار کر لی تھی۔ اگلے ابواب میں ہم استاد ناسخ کے چند اہم وممتاز شاگردوں کا مطالعہ کریں گے۔

رشک کے دیوانِ اول میں پندرہ شعر کی ایک غزل ہے جس کی ردیف جناب ناسخ اور قافیہ ایجاد، بہزاد۔

نقاد ہے۔ اس میں رشک نے اپنے استاد کی جو خوبیاں بیان کی ہیں ان میں ناسخ کو ''زرِ مضموں کا محک'' اور ''یوسفِ مصر معنی'' کہا ہے اور لکھا ہے کہ ع زندہ ہوتے ہیں مضامینِ سخن سے مردے اور مقطع میں ان کی شاگردی پر اظہار افتخار کیا ہے:

بندۂ خاص ہوں شاگرد ہوں ان کا اے رشک　　میرے مولا مرے استاد جناب ناسخ

حواشی:

[۱] ''ریاض الفصحا''، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۳۳۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء اور ''خوش معرکۂ زیبا'' جلد دوم، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۰۱ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۲] تذکرۂ شعرا، محمد عظیم اللہ رغمی ابن امین اللہ طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۵، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۳] تذکرہ سراپا سخن، محسن لکھنوی، مرتبہ ڈاکٹر سید اقتدا حسن، ص ۱۰۱، اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء

[۴] ایضاً

[۵] ''پیکر اطہرام ناسخ'' سے ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔

[۶] کلیاتِ ناسخ میں یہ قطعہ ملتا ہے:

والد من زیں جہاں رحلت نمود　　یا اللہ العالمین مغفور باد

گشت ناسخ سالِ تاریخ وفات　　''یا رسول ہاشمی محشور باد''

[۷] دیوانِ ششم، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ نور الحسن نقوی، ص ۲۹ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۸] ریاض الفصحا بحولہ بالا، ص ۳۳۴

[۹] متفرقات، قاضی عبدالودود، مطبوعہ نقوش شمارہ ۶۱-۶۲، ص ۲۲۹، لاہور ۱۹۵۷ء

[۱۰] دیوانِ رشک، علی اوسط رشک، ص ۴۰۷-۴۰۸، مطبوعہ لکھنؤ ۱۲۶۳ھ

[۱۱] ریاض الفصحا بحولہ بالا، ص ۳۳۴

[۱۲] تذکرہ شعرا، ابن طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۵، بحولہ بالا۔

[۱۳] کلیاتِ ناسخ مخطوطہ لکھنؤ یونیورسٹی بحوالہ ناسخ از ڈاکٹر شبیہ الحسن، ص ۲۳، اردو پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۵ء

[۱۴] معراج نامہ ناسخ مرتبہ رشید حسن خاں، مطبوعہ سہ ماہی اردو کراچی شمارہ ۳، جلد ۴۴، ص ۹۷، ۱۹۶۸ء

[۱۵] تذکرۂ شعرا بحولہ بالا، ص ۵

[۱۶] نغمۂ عندلیب یعنی تذکرہ گلستانِ بے خزاں (۱۲۶۱ھ) میر قطب الدین باطن، ص ۲۴۸، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۸۷۵ء

[۱۷] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۴۳۹، دہلی ۱۸۴۸ء

[۱۸] بحوالہ تذکرۂ بے جگر، (قلمی) ص ۱۲۸، نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی۔

[۱۹] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۵۷۔۵۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۲۰] ایضاً ص ۲۰۶

[۲۱] ریاض الفصحا، مصحفی بحولہ بالا ص ۳۳۴

[۲۲] دیوان ششم، مصحفی مرتبہ نور الحسن نقوی، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۲۳] سہ ماہی اردو کراچی، جلد ۵۸، شمارہ ۴، ۱۹۸۲ء اور جلد ۵۹، شمارہ ۱، ۱۹۸۳ء

[۲۴] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، جلد دوم ص ۲۰۱ محولہ بالا۔

[۲۵] خوش معرکۂ زیبا، (جلد دوم) محولہ بالا ص ۲۰۳۔۲۰۴

[۲۶] ایضاً ص ۲۰۴۔۲۰۵

[۲۷] ایضاً ص ۲۰۵

[۲۸] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۷۰، دو قطعات تاریخ بھی دیے ہیں۔ محولہ بالا۔

[۲۹] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، جلد اول، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۵۱۴۔۵۱۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۳۰] ریاض الفصحا محولہ بالا ص ۷۰ اور روز نامچہ، ص ۴۰، الف بحوالہ دستور الفصاحت، یکتا لکھنوی، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۳، ہندوستان پریس رام پور ۱۹۴۳ء

[۳۱] قیصر التواریخ، سید محمد میر زائر، ص ۶۹، جلد دوم، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء

[۳۲] ایضاً ص ۷۰۔۷۱

[۳۳] اس واقعہ کی تفصیل کے لیے دیکھیے قیصر التواریخ محولہ بالا، ص ۷۰۔۷۲، اور تاریخ اودھ جلد چہارم، نجم الغنی خاں ص ۱۴۹۔۱۵۰، نول کشور پریس، ۱۹۱۹ء

[۳۴] مقالات حیدری، ڈاکٹر اکبر حیدر کاشمیری، ص ۲۲۳، لکھنؤ ۱۹۷۷ء

[۳۵] دیوانِ تاسف (قلمی)، بحوالہ ''مقالاتِ حیدری'' ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۱۹۳۔۱۹۴، مکتبہ ادبستان، سری نگر کشمیر، ۱۹۷۷ء

[۳۵/الف] ایضاً

[۳۶] کلیاتِ ناسخ (قلمی) دیوانِ اول، ص ۲۹۲، قومی عجائب خانہ کراچی، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی

[۳۷] سراپا سخن، سید محسن علی محسن لکھنوی، مرتبہ اقتدا حسن، ص ۱۰۱، لاہور ۱۹۷۰ء

[۳۸] مولد شریف، امام بخش ناسخ ص ۱۸، مطبع کارنامہ لکھنؤ ۱۲۸۳ھ

[۳۹] معراج نامہ ناسخ، مرتبہ رشید حسن خاں، سہ ماہی اردو، شمارہ ۳، جلد ۴۴، کراچی ۱۹۶۸ء

[۴۰] سراپا سخن، محسن لکھنوی، مرتبہ اقتدا حسن ص ۱۰۱، اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء

[۴۱] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اول، ص ۲۱۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۴۲] کلیات ناسخ، امام بخش ناسخ طبع اول، مطبوعہ مطبع محمدی لکھنؤ ۱۲۵۸ھ

[۴۳] کلیات ناسخ، امام بخش ناسخ (قلمی) مملوکہ قومی عجائب خانہ، حکومتِ پاکستان، کراچی، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل

جالبی۔ اس کلیات میں اردو کے تین اور فارسی کا ایک دیوان الگ الگ شامل ہیں۔

[۴۴] ایضاً ص ۲۹۲

[۴۵] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند، (جلد دوم)، ص ۴۹۔۵۰، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلّی ۱۹۸۷ء

[۴۶] مثنوی ناسخ، مرتبہ حبیب اللہ غضنفر، صفحہ بے تا دال اور ص ۶۔۲۴، کتابستان الٰہ آباد ۱۹۳۱ء

[۴۷] حقائق: ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۰۶، الٰہ آباد ۱۹۷۸ء

[۴۸] ایضاً

[۴۹] اردو دائرۂ معارف اسلامیہ، جلد ۷، ص ۳۷۴، دانش گاہ پنجاب لاہور، ۱۹۷۱ء

[۵۰] دیوانِ فارسی (قلمی) قومی عجائب خانہ، کراچی۔ عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی

[۵۱] ''ناسخ کا غیر مطبوعہ کلام'' مرتبہ ڈاکٹر ظفر اقبال، مطبوعہ رسالہ ''تحقیق''، سندھ یونی ورسٹی حیدر آباد۔ مدیر ڈاکٹر نجم الاسلام، شمارہ ۳، ص ۴۱۳۔۴۷۵، حیدر آباد سندھ ۱۹۸۹ء

[۵۲] یہ ''کلیات ناسخ'' ڈاکٹر اورنگ زیب عالمگیر نے، پی ایچ ڈی کے مقالے کے طور پر مرتب کیا تھا یا اب تک شائع نہیں ہوا۔

[۵۳] کلیات ناسخ، مخزونہ قومی عجائب خانہ۔ کراچی

[۵۴] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، جلد دوم، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۰۶، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۲ء

[۵۵] کلیات ناسخ (مطبوعہ) ص ۴۰۵، مطبع محمدی لکھنؤ ۱۲۵۸ھ

[۵۶] ناسخ کا ایک غیر مردف دیوانِ مطبوعہ ''حقائق'' (مجموعہ مضامین) الٰہ آباد ۱۹۷۸ء

[۵۷] دیوان مصحفی مرتبہ اسیر لکھنوی و امیر مینائی، خدا بخش لائبریری، پٹنہ ۱۹۹۰ء

[۵۸] تلاش و تحقیق، کاظم علی خاں، ص ۱۸۴، لکھنؤ ۱۹۸۹ء

[۵۹] کلیاتِ ناسخ (قلمی) مرتبہ ڈاکٹر اورنگ زیب عالمگیر (غیر مطبوعہ) مملوکہ مشفق خواجہ، کراچی۔ یہ کلیات قومی عجائب گھر کراچی کے محولہ بالا مخطوطے کی بنیاد پر مرتب کیا گیا ہے اور اسے شائع ہونا چاہیے۔ تعدادِ کلام کے تعین میں نے اسی نسخے سے استفادہ کیا ہے۔

[۵۹ الف] ایضاً

[۶۰] فارسی زبان و ادب، ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۲۲۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء

[۶۱] کلیات مصحفی، دیوانِ ششم مصحفی، مرتبہ نور الحسن نقوی، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۶۲] جلوۂ خضر، جلد اول، سید فرزند احمد بلگرامی، ص ۲۳۶۔۲۳۷، آرہ بہار ۱۳۰۲ھ

[۶۳] فارسی زبان و ادب، ڈاکٹر سید محمد عبداللہ، ص ۴۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء

[۶۴] تحقیق کی روشنی میں، عندلیب شادانی، ص ۲۷۳۔۲۷۴، غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۶۳ء

[۶۵] تنقید و تجزیہ، ابو محمد سحر، ص ۵۳، کتابستان الٰہ آباد ۱۹۶۱ء

[۶۶] انتخاب ناسخ، مرتبہ رشید حسن خاں، مقدمہ، ص ۴۹، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۷۲ء

[۶۷] ولی سے اقبال تک، ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۲۵۰، مکتبۂ خیابانِ ادب، لاہور ۱۹۶۶ء

[۶۸] کلیاتِ مصحفی (دیوان ششم) غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ نور الحسن نقوی، مقدمہ مصحفی، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۶۹] ناسخ، ڈاکٹر شبیہہ الحسن، ص ۳۶۶، اردو پبلیشرز، لکھنؤ ۱۹۷۵ء

[۷۰] امتحانِ رنگیں، سعادت یار خاں رنگین (قلمی) عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی۔ کراچی

[۷۱] تنقید و تجزیہ، ابو محمد سحر، ص ۵۲۔۵۳، کتابستان الہ آباد ۱۹۶۱ء

[۷۲] تلاش و تحقیق، کاظم علی خاں، ص ۱۸۵، اور ص ۲۱۵۔۲۲۶، لکھنؤ ۱۹۸۹ء

[۷۳] کلیات مصحفی، دیوان ششم، ص ۲۹، محولہ بالا

[۷۴] ایضاً، ص ۲۸۵

[۷۵] طبقاتِ شعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۴۴۹، دہلی ۱۸۴۸ء

[۷۶] ناسخ از شبیہہ الحسن، ص ۳۶۸، لکھنؤ ۱۹۷۵ء

[۷۷] انتخابِ ناسخ، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۰۱، مکتبۂ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۷۲ء

[۷۸] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، حصہ اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۴۵۰۔۴۵۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۷۹] دریائے لطافت مترجمہ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی ص ۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ء

[۸۰] اصلاح مع ایضاح از شوق نیموی، ص ۱۷، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۸۱] اصلاح مع ایضاح، شوق نیموی، ص ۱۸، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۸۲] تلخیصِ معلی، کلب حسین خاں نادر، مرتبہ ڈاکٹر انصار اللہ نظر، ص ۵۷، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء

[۸۳] رسالہ اصلاح مع ایضاح، شوق نیموی، ص ۱۷، محولہ بالا

[۸۴] تلخیص معلی، کلب حسین خاں نادر، مرتبہ انصار اللہ نظر، ص ۵۲، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۵ء

[۸۵] ایضاً، ص ۶۵

[۸۶] دریائے لطافت، ترجمہ پنڈت کیفی، ص ۵، محولہ بالا

[۸۷] انتخاب ناسخ مرتبہ رشید حسن خان، مقدمہ ص ۱۰۷۔۱۱۱، مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۷۲ء

[۸۸] تلخیصِ معلی، کلب حسین خان نادر، ص ۵۶، محولہ بالا

تیسرا باب

خواجہ حیدر علی آتش

حالات و آثار، طرز جدید سے متضاد، متوازی روایت، آتش کی شاعری، لسانی خصوصیات

انیسویں صدی میں یہ دلچسپ صورت تواتر کے ساتھ سامنے آتی ہے کہ دو مختلف رنگوں کے دو بڑے شاعر ایک ساتھ ادب کے منظر پر نمودار ہوتے ہیں اور تخلیقی منظر کو رنگین بنا دیتے ہیں۔ میر و سودا دو مختلف طرزوں کے موجد تھے اور ایک ہی زمانے میں زندہ و موجود تھے۔ اسی طرح آتش و ناسخ اور انیس و دبیر ایک ساتھ اپنے دور کو روشن کر رہے تھے۔ یہی صورت ہمیں غالب اور ذوق اور امیر و داغ میں نظر آتی ہے۔ یہی سلسلہ جوش و جگر کے روپ میں بیسویں صدی میں بھی ملتا ہے۔

خواجہ حیدر علی آتش (۱۱۹۲ھ۔۱۲۶۳ھ/ ۱۷۷۸ء۔۱۸۴۷ء) کے والد خواجہ علی بخش دہلی کے باشندے تھے۔ ان کے اسلاف تلاشِ معاش میں بغداد سے دہلی آئے اور پرانے قلعے میں آباد ہو گئے [۱] ان کا سلسلہ نسب خواجہ عبداللہ احرار سے ملتا ہے جو سلسلۂ نقشبندیہ کے ممتاز بزرگ تھے۔ یہ وہ دور تھا جب دلّی اجڑ رہی تھی اور ساتھ ہی ذرائع معاش تیزی سے معدوم ہو رہے تھے۔ جنگ بکسر (۱۱۷۹ھ/ ۱۷۶۵ء) میں شجاع الدولہ اور مغل افواج کی شکست کے بعد سارا سیاسی، معاشی و معاشرتی منظر بدل رہا تھا۔ اسی زمانے میں آتش کے والد خواجہ علی بخش دلّی چھوڑ کر فیض آباد آ گئے اور یہیں خواجہ حیدر علی پیدا ہوئے۔ آتش فیض آباد اور لکھنؤ میں پیدا ہونے والی اس نسل کے روشن چراغ تھے جن کے باپ دادا دلّی سے آئے اور وہ خود یہاں پیدا ہوئے۔

خواجہ حیدر علی کا سالِ ولادت معلوم نہیں ہے۔ مصحفی نے ریاض الفصحاء میں لکھا ہے کہ ''سن عمرش بہ بست و نہ سالگی رسیدہ'' [۲] ''ریاض الفصحا'' کا سالِ آغاز ۱۲۲۱ھ اور سالِ اختتام ۱۲۳۶ھ ہے۔ آتش مصحفی کے چہیتے شاگرد تھے اور مصحفی نے ۷۷ اشعار پر مشتمل ان کے کلام سے اپنے تذکرے میں انتخاب دیا ہے۔ قوی امکان ہے کہ آتش کا ترجمہ مصحفی نے ۱۲۲۱ھ ہی میں لکھا ہوگا۔ اس وقت ان کی عمر ۲۹ سال تھی۔ اس حساب سے اگر ۱۲۲۱ھ میں سے ۲۹ سال گھٹا دیے جائیں تو آتش کا سالِ ولادت ۱۱۹۲ھ سامنے آتا ہے۔ ''سوانح لکھنؤ'' [۳] نجات حسین خاں عظیم آبادی کی وہ تالیف ہے جس میں انھوں نے اپنے سفر لکھنؤ کے احوال قلم بند کیے ہیں۔ جیسا کہ نجات عظیم آبادی نے لکھا ہے کہ ۲۳ محرم ۱۲۵۹ھ (۱۸۴۳ء) کو وہ سفر پر روانہ ہوئے اور ۱۳، صفر ۱۲۵۹ھ/ ۱۸۴۳ء کو لکھنو پہنچے اور ۲۳، صفر ۱۲۵۹ھ بروز سہ شنبہ اپنے ہم وطنوں مرزا افضل بیگ اور نواب مرزا کے ساتھ آتش کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ نجات حسین خاں نے لکھا ہے کہ ''سن شریف قریب ہفتاد'' اس ملاقات (۱۲۵۹ھ) کے چار سال بعد آتش نے وفات (۱۲۶۳ھ) پائی۔ اگر ملاقات کے وقت آتش کی عمر تقریباً ۶۷ سال مان لی جائے تو گویا آتش نے اس ملاقات کے چار سال بعد بعمر ۷۱ سال وفات پائی۔ اس حساب سے بھی ان کا سالِ ولادت ۱۲۶۳-۷۱=۱۱۹۲ھ برآمد ہوتا ہے۔ اس صورتِ حال میں جب کوئی اور ذریعہ آتش کے سالِ پیدائش معلوم کرنے کا نہیں ہے۔ ۱۱۹۲ھ/ ۱۷۷۸ء ہی قرینِ قیاس معلوم ہوتا

ہے۔

مصحفی نے آتش کی شاعری کو دیکھ کر شروع ہی میں جان لیا تھا کہ یہ ''بے نظیرانِ روزگار'' ہوگا اس لیے آتش پر خاص توجہ دی۔ مصحفی کی جو اصلاحیں کلامِ آتش پر ہم تک پہنچتی ہیں ان سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی ان کی غزل بنانے پر خاص محنت کرتے تھے۔ آتش نے غزل کہی جس کا مطلع یہ ہے:

شیشہ اک روز تو قاضی کی بغل میں ہوتا
خلل انداز کوئی حسنِ عمل میں ہوتا

مصحفی نے پہلے مصرع کو یوں کردیا: ع اے فلک کچھ تو اثر حسنِ عمل میں ہوتا۔ اس سے دیکھیے شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا ہے۔ آتش کا مشہور شعر ہے جس کی پہلی صورت یہ تھی:

سنا کرتے تھے ہم کہ پہلو میں دل ہے
جو چیرا تو اک قطرۂ خوں نہ نکلا

استاد مصحفی نے پہلے مصرع کو یوں بنا کر شعر کو فلک افلاک تک پہنچادیا۔ ع بڑا شور سنتے تھے پہلو میں دل کا۔ ان اصلاحوں سے آتش کی تربیت ہوئی اور آتش جلد ہی خود کامل ہو گئے۔

آتش گورے چٹے، خوب رو، جوانِ رعنا تھے۔ مصحفی نے بھی انھیں ''وجیہ و مہذب الاخلاق'' [۴] لکھا ہے۔ ابھی جوان بھی نہ ہونے پائے تھے کہ والد کا انتقال ہوگیا۔ والد کا سایہ سر سے اٹھتے ہی آتش نے تعلیم ترک کردی اور فوج کے لڑکوں کی صحبت میں آوارہ گردی اور بانک پن کو شعار بنالیا۔ جلد ہی تلوار زنی میں مہارت حاصل کرلی۔ بانکے آتش چونکہ بات بات میں تلوار نکال لیتے تھے اسی لیے ''تلواریے'' مشہور ہو گئے [۵] یہ آزاد منشی اور وضع رندانہ ساری عمران کے مزاج کا حصہ رہی۔ شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''روش رندانہ وضع بے باکانہ دارد'' [۶] بھنگ کے شوقین تھے۔ چرس بھی پیتے تھے۔ حقہ ہر دم منہ سے لگا رہتا تھا۔ جب بادشاہ وقت غازی الدین حیدر نے مشاعرے میں شرکت کی دعوت دی تو کہا کہ فقیر گوشہ نشین ہوں، اتنی اجازت چاہتا ہوں کہ سب سے پہلے غزل پڑھوں اور گڑگڑی خاص مرحمت ہو۔ بادشاہ نے یہ گزارش قبول کرلی [۷] ساری عمر سپاہیانہ وضع سے بسر کی۔ بڑھاپے میں بھی تلوار باندھ کر نکلتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے انھیں ''عارف کامل، قانع اور متوکل'' لکھا ہے [۸] کبوتر پالنے کا شوق رکھتے تھے۔ عشرت نے لکھا ہے کہ ''نواز گنج (لکھنؤ) کے قریب چوپٹیوں سے آگے مادھولال کی چڑھائی مشہور ہے، وہاں سے اتار کو ایک چھوٹا سا باغیچہ اور ایک کچا سا مکان تھا وہ آتش نے خرید لیا اور اس میں رہنے لگے'' [۹] اسی زمانے میں انھوں نے شادی کی۔ ایک بیٹا بھی پیدا ہوا جس کا نام محمد علی رکھا۔ وہ بھی شاعر تھا اور جوش تخلص کرتا تھا۔ آتش کی وفات کے کچھ عرصے بعد انتقال ہوا۔ علی اوسط رشک نے تاریخِ وفات کہی جس کے اس مصرع سے۔ مگر ''بنز دید رفتی افسوس حیف'' سے ۱۲۶۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ [۱۰]

عام طور پر آتش کے ترجموں میں یہ ملتا ہے کہ وہ نواب محمد تقی ترقی کے ہمراہ لکھنؤ آئے۔ یہ بات اس لیے صحیح نہیں ہے کہ نواب محمد تقی ترقی بہو بیگم کی وفات ۲۵ محرم ۱۲۳۱ھ / ۱۸۱۷ء [۱۱] کے بعد لکھنؤ آئے جب کہ آتش یہاں پہلے سے موجود تھے جس کی تصدیق استاد مصحفی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے۔ ریاض الفصحاء کے آغاز، ۱۲۲۱ھ کے وقت آتش مصحفی کے شاگرد اور لکھنؤ میں مقیم تھے۔ ''قیصر التواریخ'' میں لکھا ہے کہ ''بعد اس کے (وفات بہو بیگم) مرزا محمد تقی خاں مرزا حیدر (ترقی) مع اپنے صاحب زادوں کے مرزا محمد نصیر خاں، نواب اصغر علی خاں اور جتنے امراء و اقربائے جناب مرحومہ تھے، دل میں سب متمنی لکھنؤ آنے کے اور رہنے کے تھے، سب آئے۔ شرف ملازمت حاصل

کیا'' [۱۲]

آتش نے نوجوانی میں تعلیم ضرور ترک کر دی تھی لیکن اس وقت تک فارسی زبان پر انھیں عبور حاصل ہو گیا تھا۔ فارسی زبان سے گہری دلچسپی کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ خود ان کے استاد مصحفی نے لکھا ہے کہ ''میلانِ طبعش بہ طرف فارسی بیشتر بود'' [۱۳] گویا ابتدا میں وہ اردو شاعری سے زیادہ فارسی گوئی کی طرف مائل تھے لیکن جب اردو کی طرف آئے تو ایسے آئے کہ پھر فارسی گوئی کو بالکل ہی ترک کر دیا۔ آتش علم عروض اور فن شعر سے بھی خوب واقف تھے اور علم کی اہمیت کو بھی خوب جانتے تھے جس کا اظہار انھوں نے اپنی شاعری میں بھی کیا ہے:

چاہے شکستِ جہل تو تحصیل علم کر　　وابستہ یہ طلسم ہے لوحِ کتاب کا

افسوس ہے انسان نہ ہو علم کا جویا　　وہ مال ہے یہ صرف سے جو کم نہیں ہوتا

ترک تعلیم سے پیدا ہونے والی کمی کو بعد میں انھوں نے خود پورا کر لیا۔ ایک مشاعرے میں جب طالب علی عیشی نے ان کے شعر پر اعتراض کیا کہ ''موجِ بحر کافور'' صحیح نہیں ہے تو انھوں نے جامی کا یہ مصرع سند میں پیش کیا:

ع　حبا بے خاستہ از بحرِ کافور

بے نیازی اور فقر و درویشی ان کے مزاج کا حصہ تھی:

منزلِ فقر و فنا جائے ادب ہے غافل　　بادشہ تخت سے یاں اپنے اتر لیتا ہے

چھوڑ کر ہم نے امیری کی فقیری اختیار　　بوریے پر بیٹھے ہیں قالیں کو ٹھوکر مار کر

تصوف سے دلچسپی انھیں میراث میں ملی تھی۔ اخلاق کا درس اس تہذیب و عقیدہ سے ملا تھا جس میں ان کی پرورش ہوئی تھی۔ وہ رند مشرب، صاف دل، آزاد وضع، درویش صفت انسان تھے:

کروں میں شکرِ الٰہی کہاں تلک آتش　　درون صاف دیا، پاک اعتقاد کیا

توکل وقناعت، صبر و شکر، قناعت و گوشہ نشینی یہی اُن کا شعار تھا:

مرد درویش ہوں تکیہ ہے توکل میرا　　خرچ ہر روز ہے یاں آمدِ بالائی کا

تدبیر سے تو کام نہ تقدیر کا ہوا　　تکیہ خدا پہ کیجیے دروازہ بھیڑیے

ناسخ کی طرح وہ کبھی کسی امیر سے وابستہ نہیں ہوئے، اسی لیے ان کے کلیات میں کوئی مدحیہ قطعہ نہیں ملتا:

مسندِ شاہی کی حسرت ہم غریبوں کو نہیں　　فرش ہے گھر میں ہمارے چادرِ مہتاب کا

منقبت کے اشعار بھی غزل میں خال خال ملتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ آتش نے ایک ''واسوخت'' بھی لکھا تھا لیکن تحقیق سے معلوم ہوا کہ یہ ''واسوخت'' آتش کا نہیں بلکہ آتش کے شاگرد نواب محمد حسن خاں شیدا کا ہے۔ ''شعلۂ جوالہ'' میں اس کے ۱۷ بند شیدا ہی کے نام سے درج ہیں [۱۴] اس ''واسوخت'' کا لہجہ، طرز، لفظیات بھی آتش کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتے۔ غزل ہی آتش کی پہچان ہے۔ آخری عمر میں بینائی سے کم و بیش محروم ہو گئے تھے۔ اس زمانے میں آتش معالی خاں کی سرائے متصل نالا جھجو رنگریز مقیم تھے [۱۵] غدر سے دس سال پہلے ۲۵ رمحرم ۱۲۶۳ھ/ ۱۳ر جنوری ۱۸۴۷ء کو اچانک وفات پا گئے۔ علی اوسط رشک نے چار قطعات تاریخِ وفات کہے۔ ایک قطعہ کے اس مصرع: ''یادگارِ مصحفی بود آتش بائے بائے'' سے سال وفات نکالا اور ایک قطعہ سے وفات کی پوری تاریخ نکالی۔ وہ قطعہ یہ ہے:

خواجہ و آتش تخلص نام شاں حیدر علی　　صبح روزِ چہار شنبہ بود مردند از قضا

رشک صوری معنوی بنوشت تاریخ وفات از محرم بست وپنجم ہے ہے اربعا[۱۶]
تجہیز وتکفین کا انتظام ان کے شاگرد میر دوست علی خلیل نے کیا۔ اپنے ہی مکان میں دفن ہوئے۔ اب نہ مکان ہے نہ قبر۔ ان کا کلام رہ گیا ہے اور رہے گا۔

نجات حسین نے لکھا ہے کہ آتش کسی خاص وعام کے کہنے پر کہیں نہیں جاتے تھے۔ معتمد الدولہ آغا میر نے انھیں کئی بار طلب کیا لیکن وہ نہیں گئے۔ یہ بات نواب کو ناگوار گزری اور ایک بار اپنے نئے مکان پر مشاعرہ منعقد کیا اور تمام حاضرین محفل سے کہا کہ کوئی کلام آتش کی توصیف میں لب کشائی نہ کرے۔ جب مشاعرہ ہو رہا تھا تو انھوں نے آتش کو ایک مصرع طرح دیا کہ فوراً غزل کہہ کر شریک صحبت ہوں۔ آتش نے سامانِ توہین کو بھانپ کر آغا میر کے نئے مکان کی صفت میں ایک مطلع کہا اور باری آنے پر آغا میر سے مخاطب ہو کر یہ مطلع پڑھا:

یہ کس رشکِ مسیحا کا مکاں ہے زمیں یاں کی چہارم آسماں ہے

نواب نے مطلع سنا تو پھولے نہ سمائے اور آتش کو خوب داد دی لیکن اس کے بعد آتش نے محفلوں میں جانا بالکل ہی ترک کر دیا''[۱۷]

آتش کے بارے میں جو کچھ ہم نے اب تک لکھا ہے اس سے آتش کو سمجھ کر کہا جا سکتا ہے کہ آتش کی شخصیت جن عناصر سے مل کر بنی تھی ان میں بانک پن، آوارہ منشی، سپاہیانہ وضع نے خوب گل کھلائے تھے۔ وجیہہ وخوش شکل آزاد طبع حسن دوست اور رند مشرب انسان تھے:

رند مشرب ہوں مجھ کو کیا ہووے مذہبوں میں جو اختلاف ہوا

شاعروں میں کوئی آتش سا نہ ہو گا حسن دوست خوب صورت پر پڑی جب آنکھ مایل ہو گیا

پیدائشی شاعر تھے اور جوانی ہی میں مصحفی نے پوت کے پاؤں پالنے میں دیکھ کر پیش گوئی کی تھی کہ ''اگر عمرش وفا کرد و چند سال برہمیں وتیرہ رفت......یکے از بے نظیران روزگار خواہد شد''۔ اس وقت آتش کی عمر ۲۹ سال تھی۔ ساری عمر کسی دربار سے وابستہ نہیں ہوئے۔ شاعری ہی ان کی زندگی تھی۔ دن رات اسی میں لگے رہتے۔ وہ خواجہ عبداللہ احرار کے خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور اس طرح فقیری ودرویشی، تصوف واخلاقیات کی روایت ورثے میں پائی تھی جس نے ان کے مزاج میں بے نیازی' عزلت پسندی، سیر چشمی، خوش اخلاقی، صبر وشکر اور قناعت کو پیدا کیا تھا:

شگفتہ رہتی ہے خاطر ہمیشہ قناعت بھی بہارِ بے خزاں ہے

اور ساتھ ہی زمانے سے آنکھیں ملانے کا حوصلہ بھی پیدا کیا تھا۔ بانک پن اور شمشیر زنی نے بہادری وشجاعت کو ان کی شخصیت میں شامل کر دیا تھا۔ رند مشربی نے سرمستی اور جرأت وبے باکی کو جنم دیا تھا۔

سختیِ ایام ہے میرے لیے سامانِ عیش خشتِ بالیں کو سمجھتا ہوں میں زانو حور کا

کام رہنے کا نہیں بند اپنا بندہ پرور ہے خداوند اپنا

اور ان سب نے مل کر ایثار، عزتِ نفس، آزادانہ روی، گداختگی وخود سپردگی کو پیدا کیا تھا۔ اسی وجہ سے ان کے لہجے میں عجز وانکسار کے باوجود، یک گونہ کڑا پن اور جارحیت بھی موجود ہے:

پاپوش ہم نے ماری ہے دستار و تاج پر سودائے زلفِ یار میں پھرتے ہیں سر کھلے

ان کے علاوہ دو اثرات اور بھی ان کے مزاج پر اثر انداز ہوئے۔ ایک اثر استاد مصحفی کی ''سادہ گوئی'' کا تھا جس کا رشتہ

میر، درد و سودا کے رنگِ شاعری سے جڑا ہوا تھا اور دوسرا اثر ناسخ کا تھا جن کے ''طرز جدید'' کی تحریک میں آتش شروع سے شریک تھے اور جس کا ذکر مصحفی نے اپنے دیوانِ ششم کے دیباچہ میں بھی کیا ہے کہ ''از قفایش قدم بر قدم او خواجہ حیدر علی آتش ہم در رسیدہ'' [۱۸] اس اثر نے ان کے ہاں صحتِ زبان اور مضمون بندی کو اہمیت دی تھی۔ ان سب اثرات سے مل کر تخلیقی سطح پر ایک ایسی وحدت وجود میں آ گئی تھی جس نے آتش کی شاعری کو وہ رنگ روپ دیا جو ان کی پہچان ہے۔ آتش نے ''ناسخ کے برخلاف، اپنی فکر، اپنے خیال، اپنے احساس کا رشتہ زندگی اور اس کے حقائق سے بھی قائم رکھا۔ اسی لیے اس دور کی تہذیب و ثقافت کے اعلیٰ و اسفل پہلو ان کی شاعری میں موجود ہیں۔

آتش نے دو دیوان مرتب کیے۔ ان کے دواوین کے قلمی نسخے بہت کم ملتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے کسی کو بھیجنے کے لیے اپنے دیوان کی نقلیں تیار نہیں کرائیں البتہ نجات حسین کو حسبِ وعدہ سات جزو پر مشتمل دیوانِ دوم کی نقل کا ذکر ''سوانح لکھنؤ'' میں ضرور آیا ہے۔ [۱۹] قلمی و مطبوعہ دواوین اور تذکروں مثلاً ریاض الفصحی از مصحفی، گلشن بے خار از شیفتہ، عمدۂ منتخبہ از سرور، تذکرۂ شعرا از زعمی ابن امین اللہ طوفان میں جو انتخاب کلام دیا گیا ہے ان کے تقابلی مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ آتش نے اپنے کلام کی اشاعت سے پہلے نہ صرف اس پر نظر ثانی کی بلکہ بہت سے اشعار اور غزلیں بھی خارج کر دیں۔ اکبر حیدر آبادی کاشمیری نے اپنے مضمون میں ان کا غیر مطبوعہ دخارج شدہ کلام یکجا کر دیا ہے اور ان تبدیلیوں کی نشان دہی بھی کر دی ہے جو طباعت یا دیوان کی تیاری کے وقت آتش نے اپنے کلام میں کی تھیں [۲۰]

آتش کا دیوان اول ان کی زندگی میں مرتب ہو کر پہلی بار ۱۲۵۶ھ/ ۱۸۴۰ء میں مطبع علوی لکھنؤ سے شائع ہوا تھا [۲۱] ۱۲۶۱ھ میں کم و بیش ان کا سارا کلام کلیاتِ آتش کے نام سے مطبع محمدی لکھنؤ سے شائع ہوا جس کے سرورق کی عبارت سے واضح ہوتا ہے کہ اس میں دونوں دیوان شامل ہیں اس کلیات کی خود آتش نے تصحیح کی تھی [۲۲] اس کے بعد ''کلیات آتش''، آتش کی وفات کے بعد ۱۲۶۸ھ/۱۸۵۲ء میں باہتمام کپتان مقبول الدولہ کارخانہ علی بخش خاں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ پھر کلیات خواجہ حیدر علی آتش کے نام سے مطبع اودھ گزٹ لکھنؤ سے ۱۲۷۷ھ میں شائع ہوا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ہر اشاعت میں وہ کلام شامل ہوتا رہا جو بعد میں مختلف ذرائع سے دستیاب ہوا۔ اس کے بعد ۱۸۷۱ء میں نول کشور کانپور سے ''کلیاتِ آتش'' شائع ہوا۔ ۱۹۲۹ء میں ''کلیاتِ آتش'' کی نول کشور لکھنؤ سے جو اشاعت ہوئی اس کی تصحیح مرزا محمد عسکری نے کی تھی اور اس کے بارے میں مطبع نے لکھا تھا کہ ''نہایت سعی و اہتمام سے شائع ہوا اور اس پر نظر ثانی کر کے ایک بہت قدیم نسخے سے اس کا مقابلہ کر کے بہت سی غلطیوں کو درست کیا اور بعض ان شعروں کا جو اس نسخہ میں نہ تھے اور اس میں موجود تھے، اضافہ کیا'' [۲۳] پاکستان میں پہلی بار کلیات آتش اردو مرکز لاہور سے ۱۹۶۳ء میں شائع ہوا اور پھر ۱۹۷۳ء میں کلیاتِ آتش مرتبہ سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی دو جلدوں میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا جس میں ۱۲۶۸ھ/۱۸۵۲ء کے نسخے کو بنیاد بنایا ہے اور دیوانِ اول و دوم کی ترتیب ختم کر کے ہر ردیف میں دونوں دواوین کی غزلیں یکجا کر دی گئی ہیں۔ ان کے علاوہ انتخابِ کلام آتش بھی وقتاً فوقتاً شائع ہوئے جن کا ذکر یہاں نہیں کیا گیا ہے۔

محمد حسین آزاد نے خیال کے ایسے تو تا مینا اڑائے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ ناسخ و آتش کے درمیان اس دور میں ایک معرکہ برپا رہتا تھا۔ اس معرکہ آرائی کی تصدیق کسی معتبر ذریعے سے نہیں ہوتی۔ ناسخ و آتش نے ایک

دوسرے کی کوئی ہجو نہیں لکھی۔ ناسخ اپنے شاگردوں کو دوسروں کے شعر پر اعتراض کرنے سے منع کرتے تھے۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ ''ناسخ کے خاندان میں اعتراض کرنا ممنوع ہے اور ہمیشہ شاگردوں پر اس کی تاکید ہوتی آئی ہے اور اعتراض کا جواب دینا اس سے زیادہ منع ہے'' [۲۴] درویش منش آتش بھی معرکہ آرائی پسند نہیں کرتے تھے البتہ بعض طرحی غزلوں میں ایسے اشارے ضرور ملتے ہیں جن کو سوال جواب کی صورت دے کر خاموش لطف ضرور اٹھایا جاسکتا ہے۔ صفیر بلگرامی نے تو اس بات پر اظہارِ افتخار کیا ہے کہ ''ہجو کی رسم جو شعرائے ماسبق خصوصاً میر و مرزا کے زمانے میں علی العموم جاری تھی اس کی بیخ کنی ایسی کی کہ اب اس کا درخت ابدالآباد تک نہ اُگے گا'' [۲۵]

آتش غزل کے شاعر تھے اور ان کا کمال اسی صنفِ سخن میں ظاہر ہوا ہے۔ بے جگر نے انھیں ''شاعر آتش زباں و سخن ور گرم بیاں'' لکھا ہے [۲۶] استاد مصحفی نے شاگرد آتش کی غزلیں دیکھ کر کہا تھا کہ یکے از بے نظیرانِ روزگار خواہد شد'' [۲۷] غالب نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''چیزے دگر پارسیوں کے حصے میں آئی ہے۔ ہاں اردو زبان میں اہل ہند نے وہ چیز پائی ہے.... ناسخ کے ہاں کمتر اور آتش کے ہاں بیشتر یہ تیز نشتر ہیں'' [۲۸] آج ناسخ کی تاریخی اہمیت ہے۔ انھوں نے ریختہ گویانِ سادہ کلام پر خطِ ناسخ کھینچ کر اور جذبہ و احساس اور عشق کو شاعری سے خارج کر کے اپنے ''طرز جدید'' کی بنیاد رکھی تھی۔ آتش اردو شاعری کی اس نئی تحریک میں ناسخ کے ساتھ تھے [۲۹] انھوں نے نہ صرف اس رنگ میں متعدد غزلیں لکھیں بلکہ لکھنؤ کے اہم طرحی مشاعروں میں اپنے شاگردوں کے ساتھ شریک ہو کر اس رنگِ سخن کو پھیلانے میں ناسخ کا ساتھ دیا۔ ناسخ کا ''طرز جدید'' (تازہ گوئی) جس کی بنیاد مضمون بندی پر تھی، معنی فراموش لکھنوی تہذیب کی روح کے ظاہری و خارجی حصے کا ترجمان تھا اسی لیے ان کا طرز جدید اس ماحول میں سکۂ رائج الوقت بن گیا اور خود مصحفی جیسے سادہ گو شاعر نے، اس بدلے ہوئے تہذیبی منظر میں، اسے اختیار کیا جس کا اعتراف دیوان ششم کے دیباچے میں کیا ہے۔ آتش کے کلام میں ناسخ کے طرز جدید اور لکھنؤ کے تہذیبی مزاج کی ساری خصوصیات موجود ہیں لیکن اس کے علاوہ ان کی شاعری میں لکھنوی تہذیب کی وہ روحِ لطیف بھی شامل ہے جس میں اصل و حقیقی شاعری کی وہ ساری خوبیاں موجود ہیں، جو ظاہر پرست اور خارج پسند ناسخ کے ہاں عنقا ہیں۔ اسی لیے آج آتش اپنے دور کے نمائندہ بھی ہیں اور پورے شاعر بھی۔ ان کی شاعری میں وہ خصوصیات بھی موجود ہیں جو اس معاشرے کو محبوب تھیں اور وہ خوبیاں بھی جو حقیقی شاعری کی جان ہیں اور جن کی وجہ سے اردو کے چند بڑے شاعروں کے ساتھ ان کا نام لینا چاہیے۔ ناسخ اپنے تہذیبی ماحول کے ایک حصے کی ترجمانی کرتے ہیں اور آتش اس پوری تہذیب کی ترجمانی کرتے ہیں جس میں وہ حصہ بھی شامل ہے جو اس دور کو محبوب ہے اور وہ حصہ بھی جو اس دور کی نظروں سے اوجھل ہو گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آتش اپنے کلام کے ایک حصے میں ناسخ جیسے نظر آنے کے باوجود، ان سے مختلف اور الگ بھی نظر آتے ہیں۔ ناسخ صرف اپنے دور کے ہو کر رہ جاتے ہیں اور اسی لیے اس دور کے ساتھ سمٹ اور لپٹ جاتے ہیں جب کہ آتش میر، سودا، درد اور غالب وغیرہ کی طرح اپنے دور کے ساتھ ہر دور کے شاعر ہیں اور اسی لیے میں نے انھیں پورا شاعر کہا ہے۔

آتش کے ہاں دو رنگ ہیں ایک وہ رنگ جو ناسخ کے ''طرز جدید'' میں ہے۔ اگر اس رنگ کے شعروں کو کلامِ ناسخ میں ملا دیجیے تو انھیں پہچاننا مشکل ہوگا۔ اس سطح پر آتش، ناسخ جیسے ہو کر، ناسخ کے خانۂ شاعری میں چھپ کر غائب ہو جاتے ہیں مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

تصور ہر نفس ہے پیش چشم اس روئے روشن کا ... نگہباں برق کو میں نے کیا ہے اپنے خرمن کا
عالم منطق مصور ہو تری تصویر کا ... منہ کتابی قطبی ہے، خط حاشیہ ہے میر کا
نہ چھوٹے گا چھڑا کر اس کو اے قاتل نہ بن لڑکا ... وفاداروں کے خوں کا داغ کیا دھبا ہے کیچڑ کا
گرم ہو کیسا ہی کتنا ہی کھنچے دور آفتاب ... روبروئے یار ہے ایک قرصِ کافور آفتاب
کوچہ تیرا عیش باغ اے یار بے تاویل ہے ... چشمِ اشک آلود عاشق اس میں موتی جھیل ہے
بخیلوں سے موافق ہو طبیعت کیوں نہ دنیا کی ... حلاوت ہوتی ہے ہر قحبہ کو امساک سے پیدا
نہیں رہتا مزاجِ سفلہ ہر گز ایک حالت پر ... بلندی کا بگولے کی مآل کار پستی ہے

ان اشعار میں مضمون بندی ہے، وہی مضمون بندی جس میں بال کی کھال نکالنے کا عمل نظر آتا ہے۔ اخلاقی موضوعات بھی ہیں۔ مثالیہ انداز بھی ہے، تراکیب کا حسن بھی ہے۔ حسن محبوب کا بیان بھی ہے۔ رعایتِ لفظی اور دوسری صنعتیں بھی ہیں۔ مبالغہ بھی ہے۔ یہی وہ رنگ ہے جو ناسخ کے طرز جدید کا طرۂ امتیاز اور اس دور کا مقبول و پسندیدہ رنگ ہے جس کی طرف نہ صرف غالب و مومن جیسے شاعر بلکہ اس دور کا ہر شاعر للچائی ہوئی نظروں سے دیکھ کر اسی رنگ میں رنگ جانا چاہتا ہے اور یقین نہیں آتا کہ یہ شعر آتش نے کہے ہیں:

بوسہ بازی سے مری ہوتی ہے ایذا ان کو ... منہ چھپاتے ہیں جو ہوتے ہیں مہا سے پیدا
اس شہِ خوباں کو جب لکھا عریضہ شوق کا ... اس قدر لوٹا ہما اس پر کبوتر ہو گیا
سرمہ اندھیر، حنا قہر، قیامت مسّی ... فتنہ انگیزی کی ترکیبیں ہیں ساری تیار
کفن خلعت ہے، میں دولھا، جنازہ تختِ دامادی ... براتی نوحہ گر، ہمراہ ہیں شہنانوازی کو
رنج اٹھاوے گا رقیب مبتذل محروم ہے ... نعمتوں میں خوان کی حصہ نہیں مزدور کا
خوش ہوتے ہیں ناداں پہن کر کم خواب کا جوڑا ... کفن ہے عاقبت اس عالم اسباب کا جوڑا

اس رنگِ سخن کو اختیار کرنے میں آتش نے اپنے دور کی ہواؤں کے رخ کو پہچانا تھا اور غالب کی طرح گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل کہہ کر اپنی جان نہیں چھڑائی تھی اور نہ اس دور سے بے رنگ ہونے کا بکھیڑا پالا بلکہ تھا اس رنگ میں ایسی شاعری کی کہ اہلِ فن نے ان کا لوہا مانا۔ یہ اثر انھوں نے اپنے استاد، سادہ گو مصحفی سے لیا تھا کہ جب رنگِ ناسخ ساری فضا پر چھا گیا تو مصحفی نے اپنا دیوانِ ششم اسی رنگ میں مرتب کیا اور پیش لفظ میں لکھا کہ جب ناسخ نے ''برطرز ریختہ گویانِ سادہ کلام.... خطِ نسخ کشیدہ.... غزلیات ایں دیوان ششم را اکثر برویۂ ایشاں گفتہ از حسن قبول محروم مباد'' [۳۰]
آتش کے اسی رنگ میں وہ ساری خوبیاں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جن سے ہم کلام ناسخ کو پہچانتے ہیں لیکن ان اشعار کا اگر مقابلہ ناسخ کے اشعار سے کیا جائے تو ہمیں آتش کے ہاں زبان و بیان پر زیادہ قدرت کا احساس ہوگا۔ ان کے ہاں سجاوٹ اور بناؤ، لفظوں کی بندش اور روانی ناسخ سے زیادہ جان دار ہے۔ اگر ہم ناسخ و آتش کی ہم زمین غزلوں کا مطالعہ کریں جو ''بہارستان سخن'' [۳۱] نامی مجموعے میں یک جا کر دی گئی ہیں تو یہ بات سامنے آئے گی کہ آتش کے ہاں مضمون ان کے اظہار سے پیوستہ ہے اور ان کے ہاں ناسخ کے مقابلے میں، زیادہ فطری پن ہے۔ ناسخ کا ایک شعر ہے:

زینتِ ظاہر کے جو پابند ہیں بے فیض ہیں ... کس کو دنیا میں ملا سونا پرِ طاؤس کا

اسی زمین وقافیہ میں آتش کا شعر دیکھیے:

عالم مستی میں چلتا ہے جو تیری چال پر ـــ اپنی آنکھوں پر قدم پڑتا ہے اُس طاؤس کا

دو شعر اور دیکھتے چلیے:

ناسخ ـــ اے جنوں مجھ زار کا فربہ بدن ہوجائے گا ـــ جو لگائے گا وہ پتھر جزوِ تن ہو جائے گا

آتش: ـــ آتش دم میں دم جب تک ہے، چھٹنے کا نہیں میں یار سے
میرے اس کے اتفاقِ روح و تن ہو جائے گا

ناسخ ـــ اب کی بہار میں یہ ہوا جوش اے جنوں ـــ سارا لہو ہمارے بدن سے نکل گیا

آتش ـــ جوشِ جنوں نے فصدوں سے مطلق کمی نہ کی ـــ سیروں لہو ہمارے بدن سے نکل گیا

ناسخ و آتش کے کلیات کا مطالعہ کیا جائے تو دو سو کے قریب غزلیں ایک ہی زمین میں ملیں گی۔ اس شاعری پر لکھنؤ کی تہذیبی فضا کا اثر ہے لیکن ساتھ ہی آتش کے اپنے مزاج کا ہلکا سا اثر بھی رنگ گھولتا ہے۔ ناسخ کے ہاں ''حسن'' کا بیان ہے۔ ''عشق'' ان کی شاعری کا نہ حصہ ہے اور نہ مزاج۔ ناسخ کے نزدیک یہ سادہ گویوں کا کام تھا جس پر انھوں نے خطِ تنسیخ پھیر دیا تھا۔ آتش کے ہاں بیانِ حسن کے ساتھ عشق کا اثر بھی ساتھ چلتا ہے۔ مضمون آفرینی اور تلاشِ معنی دونوں کے ہاں موجود ہے لیکن ناسخ کی غزل میں جذبہ واحساس بالکل نہیں ہے جب کہ آتش کے ہاں دبا دبا سا جذبہ رنگ گھول رہا ہے۔ ناسخ اور آتش دونوں کے ہاں خارجیت ہے لیکن آتش کی خارجیت میں ذرا سی داخلیت ملی ہوئی ہے اور اسی لیے ذرا سی تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ ناسخ کے ہاں لفظوں کی بندش اور جماؤ کے باوجود چستی نہیں ہے۔ ان کے ہاں اکثر آورد کا احساس ہوتا ہے لیکن زبان کے زیادہ بے ساختہ و برجستہ استعمال کی وجہ سے آتش کے شعر میں لطفِ بیان پیدا ہو جاتا ہے۔ آتش کے ہاں محاورہ وروزمرہ کے استعمال میں زیادہ رچاؤ ہے اس لیے اس میں اردو پن بمقابلہ ناسخ کے زیادہ ہے۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود ہم آج آتش کو اس رنگِ سخن (طرزِ جدید) سے نہیں پہچانتے۔ یہ تو ناسخ کا رنگ خاص ہے جو ان کی ایجاد ہے اور آتش بحیثیت مجموعی ان سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔

آتش کا رنگ دگر ہے جو کسی بھی دوسرے شاعر سے نہیں ملتا اور یہ وہ رنگ ہے جو لکھنؤ کی موجود تہذیب میں سانس لے کر ہی پیدا کیا جا سکتا تھا۔ آتش کی شاعری کا یہ رنگ اس تہذیب کے اس پہلو کی ترجمانی کرتا ہے جو اس دور میں نامقبول اور چھپا ہوا تھا۔ یہ پہلو لکھنؤ کی تہذیب کا وہ پہلو تھا جو لطیف بھی تھا اور تنومند بھی لیکن اس دور میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا تھا۔ آتش لکھنؤ کی تہذیب کے اسی لطیف و تنومند پہلو کے روحانی ترجمان ہیں۔

آتش کے بارے میں یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ وہ لکھنؤ میں دہلوی رنگ کے شاعر تھے۔ آتش نے جو شاعری کی وہ لکھنؤ کے ماحول میں رہ کر ہی کی جا سکتی تھی۔ اس میں لکھنوی تہذیب کے وہ رخ، وہ پہلو بھی موجود ہیں جو عام طور پر ناسخ اور دوسرے ہم عصر شعرا کے ہاں ملتے ہیں اور وہ پہلو بھی جو کسی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں ملتے اور جسے غالب نے ''چیزِ دگر'' اور ''تیز نشتر'' کہا ہے اور جو آج آتش کی انفرادیت اور ان کا امتیاز ہے۔ یہ رنگِ سخن لکھنوی تہذیب کی روحِ لطیف کا ترجمان ہے۔ اس رنگِ سخن میں سرور وانبساط کے جو عناصر ملتے ہیں وہ لکھنؤ ہی کی دین ہے اور اسی لیے ان کے اس کلام کی فضا غم کی فضا نہیں ہے اور اسی لیے میں نے انھیں ''پورا شاعر'' کہا ہے۔ آتش کی شاعری میں جو مردانہ پن، جو توانائی، قوت اور حرکت ہے وہ لکھنوی تہذیب کے اسی مثبت پہلو کا نتیجہ ہے جس پر ہمارے اہلِ علم وفکر

نقادوں کی نظر پوری طرح نہیں گئی۔ سید امداد امام اثر نے لکھا ہے کہ ''خواجہ صاحب (آتش) بھی ملکی (لکھنوی) مذاق کے تقاضے سے بیشتر اسی رنگ (رنگِ ناسخ) کے اشعار فرما گئے ہیں مگر طبیعت کی رنگینی، شوخی اور برجستگی ان کے اشعار میں شیخ (ناسخ) کے اعتبار سے کچھ غزلیت کا ایسا انداز پیدا ہو جاتا ہے، جس سے دل کو فی الجملہ غزل سرائی کی لذت نصیب ہو جاتی ہے لیکن شیخ کے رنگ سے علیحدہ ہو کر جب حضرت خواجہ (آتش) لطفِ طبیعت دکھاتے ہیں تو ان کی غزل سرائی احاطہ تعریف سے باہر ہو جاتی ہے'' [۳۲]۔ یہی وہ دوسرا رنگ سخن ہے، جس سے خواجہ آتش کے زمانے والے اور آج ہم بھی انھیں پہچانتے، سر پر بٹھاتے اور دل میں جگہ دیتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے آتش کے اس دوسرے رنگِ سخن کے کچھ شعر پڑھتے چلیے:

نہ پوچھ حال مرا چوبِ خشکِ صحرا ہوں — لگا کے آگ مجھے کارواں روانہ ہوا
یار کو میں نے مجھے یار نے سونے نہ دیا — رات بھر طالعِ بیدار نے سونے نہ دیا
کسی نے مول نہ پوچھا دلِ شکستہ کا — کوئی خرید کے ٹوٹا پیالہ کیا کرتا
طبل و علم ہی پاس ہے اپنے نہ ملک و مال — ہم سے خلاف ہو کے کرے گا زمانہ کیا
خدا سر دے تو سودا دے تری زلفِ پریشاں کا — جو آنکھیں ہوں تو نظارہ ہو ایسے سنبلستان کا
شوق اگر کوچۂ محبوب کا رہبر ہوتا — گامِ اول میں قدم کعبے کے اندر ہوتا
یار آ نکلا تو تھا صورت دکھاتا میں کسے — جھٹ پٹے کا وقت تھا شمس و قمر کوئی نہ تھا
مری طرف سے صبا کہیو میرے یوسف سے — نکل چلی ہے بہت پیرہن سے بو تیری
سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے — ہزارہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے
پیامبر نہ میسر ہوا تو خوب ہوا — زبانِ غیر سے کیا شرحِ آرزو کرتے

ان اشعار میں مزاج اور اظہار کا ایک ایسا الگ پن ہے جو کسی بھی دوسرے شاعر سے نہیں ملتا۔ ان اشعار میں ندرتِ ادا بھی ہے اور تازگی نظر بھی جن سے ایک ایسا نیا پن پیدا ہو گیا ہے جو آتش کی پہچان ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان کے متعدد اشعار ضرب المثل بن کر ہماری بول چال کی زبان کا حصہ بن گئے ہیں اور ہر دم ہمارے ذہن میں چمکتے رہتے ہیں:

آئے بھی لوگ بیٹھے بھی اٹھ بھی کھڑے ہوئے — میں جا ہی ڈھونڈتا تری محفل میں رہ گیا
سن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا — کہتی ہے تجھ کو خلقِ خدا غائبانہ کیا
دوستوں سے اس قدر صدمے ہوئے ہیں جان پر — دل سے دشمن کی عداوت کا گلا جاتا رہا
بڑا شور سنتے تھے پہلو میں دل کا — جو چیرا تو اک قطرۂ خوں نہ نکلا
لگے منھ بھی چڑانے دیتے دیتے گالیاں صاحب — زباں بگڑی تو بگڑی تھی، خبر لیجے دہن بگڑا
بیاں خواب کی طرح جو کر رہا ہے — یہ قصہ ہے جب کا کہ آتش جواں تھا
باراں کی طرح لطف و کرم عام کیے جا — آیا ہے جو دنیا میں تو کچھ نام کیے جا
مقسوم کا جو ہے سو وہ پہنچے گا آپ سے — پھیلائیے نہ ہاتھ، نہ دامن پسارئیے
ہر شب شبِ برات ہے، ہر روز عید ہے — سوتا ہوں ہاتھ گردنِ مینا میں ڈال کے
موت مانگوں تو رہے آرزوئے خواب مجھے — ڈوبنے جاؤں تو دریا ملے پایاب مجھے

بت خانہ کھود ڈالیے، مسجد کو ڈھایئے — دل کو نہ توڑیے، یہ خدا کا مقام ہے
زمینِ چمن گل کھلاتی ہے کیا کیا — بدلتا ہے رنگ آسماں کیسے کیسے
بہت آتا ہے یاد اے صبر مسکیں — خدا خوش رکھے تجھ کو تو جہاں ہے

یہ صرف چند شعر ہیں جو الف وے کی تختی سے لیے گئے ہیں ورنہ اسی مزاج کے متعدد اشعار آتش کے کلام سے تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ ان اشعار کے ضرب المثل بن جانے کی وجہ یہ ہے کہ زبان و بیان پر آتش کی غیر معمولی قدرت نے، زندگی کے تجربوں کو، ندرتِ ادا اور تازگیِ نظر کے ساتھ، موزوں ترین لفظوں کی خوبصورت بندش میں، اس طرح پرو دیا ہے کہ یہ اشعار ہماری روح کا حصہ بن کر ہماری زبان پر چڑھ گئے ہیں۔

آتش، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، غزل کے شاعر تھے۔ غزل کا موضوع عشق ہے۔ آتش کی شاعری بھی عشقیہ شاعری ہے:

سخن گوئی کا باعث عشقِ چشمِ یار جانی ہے — فسوں پرداز کی دولت سے یہ معجز بیانی ہے

آتش کے ہاں عشق انسانی زندگی کے ایک خلاق جذبے کا نام ہے اسی لیے وصل کا بیان، بدن کی خوشبو کے ساتھ، دماغ کو معطر کر دیتا ہے اور پڑھنے یا سننے والے کو کیف و سرمستی کے عالم میں لے جاتا ہے۔ بدن ایک حسین چیز بن کر احساسِ جمال کو سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔ آتش کے ہاں عشق، ذوق و شوق کی طرح، توانائی کی علامت ہے اور ساری زندگی کا احاطہ کرتا ہے۔ ناسخ کے ہاں عشق نہیں ہے اور جہاں وہ عشق کا احساس پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہاں وہ دل کو نہیں لگتا اور ایک اوپری سی چیز اور جھوٹ سا معلوم ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف آتش کے ہاں وہ روح کا حصہ بن کر ابھرتا ہے اور فطری معلوم ہوتا ہے۔ آتش کے ہاں جسم و روح ساتھ چلتے ہیں اور جذبۂ عشق کے اظہار کو پاکیزہ بنا دیتے ہیں۔ ان کا عشق خیالی نہیں ہے بلکہ وہ گوشت پوست کے انسان کا عشق ہے اسی لیے ان کے عشق میں زندگی کی حرارت کا شدید احساس ہوتا ہے اور ہر تجربہ جو شعر میں ڈھلتا ہے، فطری معلوم ہوتا ہے۔ اس عشق میں ہجر بھی ہے اور وصال بھی۔ ہجر میں وصال کی کیفیت اس لیے ہے کہ ہجر آتش کے ہاں وصال کے وقفے کا نام ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آتش کے لہجے میں سرمستی، سرشاری، نشاط انگیزی اور رقص کی سی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ میر کی شاعری ہجر کی شاعری ہے، آتش کی شاعری وصل کی شاعری ہے۔ یہی ان دو بڑے شاعروں کے مزاج کا فرق ہے جس پر حالاتِ زمانہ نے گہرا اثر ڈالا ہے۔ میر نے عظیم مغلیہ سلطنت کی عالیشان عمارت کو زمین بوس ہوتے دیکھا اور اس کا شدید غم اٹھایا تھا۔ آتش نے لکھنؤ کی مٹتی تہذیب کو رنگ رلیاں مناتے دیکھا اور اس کا گہرا اثر لیا تھا۔ اسی عمل سے میر و آتش کے تخلیقی رویے متعین ہوئے تھے۔ ایک سے شدید احساسِ ہجر و الم اور دوسرے سے احساسِ وصل و انبساط پیدا ہوا۔ میر کی طرح آتش بھی عشق کو زندگی کا لازمی جزو جانتے تھے:

خدا سر دے تو سودا دے تری زلفِ پریشاں کا — جو آنکھیں ہوں تو نظارہ ہو ایسے سنبلستان کا
کسی کا ہو رہے آتش کسی کو کر رکھے اپنا — دو روزہ عمر و انساں نہ رائگاں کاٹے
خوشا وہ دل کہ ہو جس دل میں آرزو تیری — خوشا دماغ جسے تازہ رکھے بو تیری
ٹھہرے نہ پھر جو راہ میں تیری نکل چلے — شل ہو گئے جو پاؤں تو ہم سر کے بل چلے

اس عشقیہ رویے کی وجہ سے آتش کا محبوب بھی انسانی فطرت کے عین مطابق عورت ہے:

حور بن کر مرے پاس آئیو اے عزرائیل — مرد ہوں عشق میں رکھتا ہوں زنِ خوش رو سے

آتش کا یہ عشق کسی بازاری عورت سے نہیں ہے جس کا در سب کے لیے کھلا ہو بلکہ ایک پاکیزہ عورت سے ہے:

عاشق اس غیرتِ بلقیس کا ہوں اے آتش — بام تک جس کے کبھی مرغ سلیماں نہ گیا

آنکھ بھر کر نہ کبھی چاند سی صورت دیکھی — نہیں آلودہ ہماری نگہِ پاک ہنوز

قیدِ نقاب و قید حیا و حجاب و شرم — یوسف ہمارا رکھتا ہے زنداں نئے نئے

چشمِ نامحرم کو برقِ حسن کر دیتی ہے بند — دامنِ عصمت ترا آلودگی سے پاک ہے

اسی محبوب کی ہر ہر ادا پر وہ لہلوٹ ہیں:

تجھ سا حسیں ہو یار تو کیوں کر نہ اس کے پھر — نازِ بجا و غمزۂ بے جا اُٹھائیے

جور و جفا ہزار کرے ہم خفا نہ ہوں — خوش رو سے، خوش جمال سے، خوش اختلاط سے

محبوب کا نظارہ سچے عاشق کی طرح کیف آگیں بھی ہے اور ہر بار نئے روپ میں سامنے آتا ہے۔ یہاں جسم و روح ایک ہو جاتے ہیں:

جب دیکھیے کچھ اور ہی عالم ہے تمھارا — ہر بار عجب رنگ ہے ہر بار عجب روپ

ہر گھڑی ہر دم ترقی ہے جمال یار کو — روح سے بہتر لطافت میں بدن ہو جائے گا

دستِ قدرت نے بنایا ہے تجھے اے محبوب — ایسا ڈھالا ہوا سانچے میں بدن ہے کس کا

اور یہی عشق اور یہی محبوب تخلیقِ شعر کا باعث ہے:

ہمیشہ فکر سے یاں عاشقانہ شعر ڈھلتے ہیں — زباں کو اپنی بس اک حسن کا افسانہ آتا ہے

آتش کے ہاں حسن و عشق کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ عشق حسن سے کیا جاتا ہے۔ حسن جسم بھی ہے اور روح بھی۔ حسن وہ کشش ہے جو کسی کو اپنی جانب کھینچ لے۔ عشق انسان کی اعلیٰ ترین صفت ہے۔ آتش کے ہاں عشق کا رتبہ اتنا بلند ہے کہ اگر پیرِ عشق کے ارشاد سے کوئی کافر ہو جائے تو اس کا درجہ مومن سے بہتر ہوتا ہے:

مومن سے بہتر اس کو سمجھتے ہیں اہلِ دل — کافر جو پیرِ عشق کے ارشاد سے ہوا

آتش کے تصورِ عشق میں حسن، عشق کا مرکز ہے اور عشق بوالہوسی نہیں ہے۔ بے عشق انسان محرم راز نہیں ہو سکتا۔ عشق کا رتبہ حسن ہی سے بلند ہوتا ہے۔ عشق ہی سے شرِ زمانہ سے نجات ملتی ہے اس دور کی لکھنوی شاعری عشقیہ شاعری نہیں ہے۔ وہ بیانِ حسن کی شاعری ہے۔ آتش نے لکھنؤ کی اس مصنوعی و بے معنی تقسیم کو ختم کر کے حسن اور شاعری کا رشتہ عشق سے دوبارہ قائم کیا اور اسے جرأت کی ہوس ناک معاملہ بندی، انشا و رنگین کے ٹھٹھول سے بچا کر اس میں عشق کی لے شامل کر دی اور اس طرح لکھنؤ کی نشاطیہ تہذیب کی لطیف روح کو اپنی شاعری میں جذب کر دیا جس کا بار بار وہ اپنی شاعری میں اظہار کرتے ہیں:

عشق ہو بندگی حسن سے کیوں کر باہر — دوست اللہ کا کیسا ہی پیمبر ہوتا

بتوں کے حسن سے ہے نورِ حق عیاں ہوتا — مجاز پر بھی حقیقت کا ہے گماں ہوتا

عشق شور انگیز پیدا کیجیے — جلوہ گر ہے حسن شوق افزائے یار

نام دو مشہور ہیں شہرِ حسیناں میں مرے — بندۂ احسانِ عشق و تابعِ فرمانِ عشق

حسن سے عشق کی خاطر ہے خدا نے بھیجا	کرتے ہیں آتش اسے آئے ہیں جس کام کو ہم
حسن وہ شے ہے کہ پتھر میں بھی کرتا ہے اثر	چشمِ عاشق کی طرح آئینے حیران ہوگئے
تو امیر اے بت سرکش تو یہ عاجز ہے فقیر	حسن جاگیر تری، عشق مرا منصب ہے
عشق ہونے میں نہیں ادنیٰ و اعلیٰ کی تمیز	خوب صورت ہو، گدا زادہ ہو یا شہزادہ ہو
بادشاہِ حسن نے خلعت دیا ہے عشق کا	یہ علاقہ ہے ہمارے نام پر سرکار سے
حشر تک یوں ہی رہیں گے غمزہ و انداز و ناز	عشق عالی منزلت سے حسن والا جاہ سے
مضمون حسن و عشق نہیں کس غزل میں ہے	سنیے اگر تو لطف ہماری زٹل میں ہے
شرِ زمانہ سے نہیں بے عشق کے نجات	چاہیے جو چین تو اسی حسنِ عمل میں ہے

حسن و عشق کی یہی یک جائی آتش کی شاعری کا امتیاز ہے۔ آتش کے ہاں جیسے حسن و عشق ساتھ چلتے ہیں۔ اسی طرح جسم و روح بھی ساتھ چلتے ہیں۔ حسن جسم ہے اور عشق روح ہے اور ان دونوں کی یک جائی سے آتش کے ہاں بیانِ جسم اتنے والہانہ و فطری انداز سے شاعری میں آیا ہے کہ اس میں رقص و سرشاری کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے اور جسم و روح کی سطح پر خالص جسمانی اور خالص روحانی کیفیت، ایک دوسرے کے ساتھ مل کر ایک جان ہوگئے ہیں۔ آتش جب بدنِ محبوب کا ذکر کرتے ہیں تو بیان کے اندر چھپا ہوا والہانہ پن عالم وجد میں لے جاتا ہے اور چونکہ جسم کا وصل سے فطری تعلق ہے تو وصل کا بیان بھی پوری سرشاری و کیفیت کے ساتھ آتا ہے۔ یہاں اس بیان میں ایسی لطافت، ایک ایسی ''پاکیزگی'' کا احساس ہوتا ہے جو کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ اس میں جرأت کی طرح کی لذت پرستی نہیں بلکہ آدم و حوا کے جسم و وصل کی سی پاکیزگی ہے۔ آتش کی شاعری وصل کے جذبے کی تعلیم کا بہترین ذریعہ ہے۔ آتش کی شاعری عشق و وصل کے فطری جذبے کی تربیت کرتی ہے۔ اس میں شائستگی اور ٹھہراؤ پیدا کرتی ہے۔ اگر انسان سے جذبۂ عشق خارج کر دیا جائے تو وہ وحش ہو جائے اور تشدد اس کی زندگی بن جائے۔ آتش کی غزل عشق و وصل کے جذبوں کو تھپکتی، نرم و ملائم کرتی اور ان میں پاکیزگی پیدا کر کے انسان کو انسان بناتی ہے۔ پہلے جسم یا بدن کے بارے میں یہ چند شعر دیکھیے:

کیا کہوں اُس بت چینی کی صفا کا عالم	نام کو دخل نہیں سارے بدن میں مو کا
طرۂ زلف ہے زیبا نہیں رخسار کے پاس	خوش نما کتنے ہیں کولھے کمر یار کے پاس
حسینوں کا تکلف ان کی آرائش نہیں رکھتی	نظر آتی ہے میلی چاندنی جب وہ نکھرتے ہیں
شرمندہ پیشِ یار ہیں گل برگ و آئینہ	ایسا لطیف و صاف کسی کا بدن نہ ہو
اللہ رے اس صنم کے بدن کی ملائمت	جامہ ہے جسم کا کہ قبا ہے حریر کی
دریا میں ایک روز نہانے گیا تھا یار	اس دن سے اب تک آنکھوں میں جانِ حباب ہے
اللہ رے صفائے تنِ نازنینِ یار	موتی ہیں کوٹ کوٹ کے گویا بھرے ہوئے

اور اب وصل کے بارے میں یہ چند اشعار دیکھیے یہاں جسم وصل ہے اور وصل روح بن گیا ہے۔ اس وصل میں وہ صحت مند جنسیت، وہ فطری لبھاؤ اور وہ پاکیزگی ہے کہ روح تازہ ہو جاتی ہے۔ وصل کی یہ روحانی سرشاری اور کیفیت ، بعد آتش کی انفرادیت ہے۔ یہ لکھنؤ کی تہذیبی روح کا وہ لطیف اظہار ہے جسے کوئی دوسرا شاعر چھو کر نہیں گزرا

تا سحر میں نے شبِ وصل اسے عریاں رکھا — آسماں کو بھی نہ جس مہ نے بدن دکھلایا
بے تکلف بند کھولوں گا قبائے یار کے — جامے سے باہر جو شوق بے تامل ہو گیا
لباس ہی نہیں اس گل کا قتل کرتا ہے — برہنگی میں بھی عالم ہے تیغ عریاں کا
شربتِ وصل میسر ہو، شفا حاصل ہو — تپِ ہجراں سے جو صحت ہو تو حمام کریں
شادیِ وصل میں جامے سے ہوں باہر دونوں — میں برہنہ اسے دیکھوں تو وہ عریاں مجھ کو
جامے سے باہر اپنے جو ہوں میں عجب نہیں — کھولے ہیں کس کے بندِ قبا کچھ نہ پوچھیے

یہاں وصل کے اظہار میں پوری طرح ''مجازیت'' موجود ہے لیکن اظہار کی سطح پر احساسِ جمال وصل سے ہم کنار ہو گیا ہے اور عشق مجازی عشق حقیقی کی گزرگاہ بن گیا ہے۔ آتش کی یہ غزل، جس کا مطلع اور مقطع ہم ذیل میں درج کرتے ہیں، اسی لیے ''شاہ غزل'' ہے:

شبِ وصل تھی چاندنی کا سماں تھا — بغل میں صنم تھا، خدا مہرباں تھا
بیاں خواب کی طرح جو کر رہا ہے — یہ قصہ ہے جب کا کہ آتش جواں تھا

یہاں جسم و روح، حسن و عشق اور سرمستی وصل احساس جمال کے ساتھ مل کر، ایک ہو گئے ہیں۔ اس امتزاج نے آتش کے لہجے میں ایک ایسی توانائی، ایک ایسی سرشاری کی کیفیت پیدا کر دی ہے جو ہمیں صرف آتش کے ہاں ملتی ہے۔ یہ لے، یہ سرمستی، اور یہ کیفیت کلامِ آتش کے بڑے حصے میں سمائی ہوئی ہے اور ان غزلوں میں جن کے مطلع ہم یہاں درج کر رہے ہیں، خصوصیت کے ساتھ موجود ہے:

کوچۂ یار میں چلیے تو غزل خواں چلیے — بلبلِ مست کی صورت سے گلستاں چلیے
خدا سر دے تو سودا دے تیری زلف پریشاں کا — جو آنکھیں ہوں تو نظارہ ہو ایسے سنبلستاں کا
بلبل کو خار خار دبستاں ہے ان دنوں — ہر طفل کی بغل میں گلستاں ہے ان دنوں
مگر اس کو فریبِ نرگسِ مستانہ آتا ہے — الٹتی ہیں صفیں گردش میں جب پیمانہ آتا ہے
تن سے بارِ سرِ آمادۂ سودا اترا — شکر ہے خنجرِ قاتل کا تقاضا اترا
کوچۂ دلبر میں میں، بلبل چمن میں مست ہے — ہر کوئی یاں اپنے اپنے پیرہن میں مست ہے
بادباں کا کام کرتی ہے گھٹا برسات کی — کشتیِ مے سے موافق ہے ہوا برسات کی
خدا یاد آ گیا مجھ کو بتوں کی بے نیازی سے — ملا بامِ حقیقت زینۂ عشق مجازی سے
خوشا وہ دل کہ ہو جس دل میں آرزو تیری — خوشا دماغ جسے تازہ رکھے بو تیری
کب تک وہ زلف دیتی ہے آزار دیکھیے — کٹتی ہے کس طرح سے شبِ تار دیکھیے
کون سے دل میں محبت نہیں جانی تیری — جس کو سنتا ہوں وہ کہتا ہے کہانی تیری
پیمبر میں نہیں عاشق ہوں جانی — رہے موسیٰ ہی سے یہ لن ترانی
بندِ نقابِ عارضِ دلدار توڑیے — باغِ مرادِ عشق کی دیوار توڑیے
کیا کیا نہ رنگ تیرے طلب گار لا چکے — مستوں کو جوش، صوفیوں کو حال آ چکے
ہوائے دورِ مئے خوش گوار راہ میں ہے — خزاں چمن سے ہے جاتی بہار راہ میں ہے

ان غزلوں کا جو مخصوص لہجہ ہے وہ آتش کا منفرد لہجہ ہے یہی وہ لہجہ ہے جس سے ہم آتش کو پہچانتے ہیں۔یہی لہجہ ان کی شاعری میں اثر و تاثیر کا جادو جگاتا ہے۔ آتش کے ہاں جو جسم و روح اور حسن و عشق کی یک جائی نظر آتی ہے اس کا تعلق اس رویے سے ہے جس سے ان کی اپنی زندگی عبارت ہے۔ ان کی شاعری میں تصوف اسی طرح موجود ہے جس طرح گلاب کے پھول میں رنگ بھی ہوتا ہے اور خوشبو بھی اور ان دونوں کو گلاب سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ آتش ایک درویش منش انسان تھے۔ فقیری، بے نیازی، استغنا ان کے مزاج کا حصہ تھے۔ توکل، تحمل، حلم اور صبر و شکر ان کا طرزِ زندگی تھا۔ اسی لیے وہ ناسخ کی طرح، نہ کسی کے سامنے جھکے اور نہ درباروں سے وابستہ ہوئے۔ بوریائے فقر پر ساری زندگی گزار دی۔ فقر ان کی مجبوری نہیں تھا بلکہ ان کے لیے فخر کا مقام تھا اور زندگی کی علویت کا نشان تھا۔ فقر نے انھیں تمام رسوم دنیا سے بالاتر کر دیا اور خود مذہبی رسوم سے بھی وہ بالاتر ہو گئے۔ فقر و توکل سے ان کے لہجے میں سرشاری ورجائیت پیدا ہوئی۔ ان کی شاعری خود ان کی زندگی سے پوری طرح جڑی ہوئی ہے اور اس زندگی اور اس ماحول سے اس کا گہرا تعلق ہے۔ خواجہ میر درد کی طرح اور ان کے بعد پہلی مرتبہ محسوس ہوتا ہے کہ آتش کے لیے ''تصوف برائے شعر گفتن خوب است'' نہیں ہے بلکہ تصوف ان کا مزاج، ان کا طرز زندگی اور ان کے تخلیقی رویوں کا حصہ ہے۔ تصوف کی سطح پر وہ کمال کے شاعر ہیں:

یہ کیفیت اُسے ملتی ہے ہو جس کے مقدر میں   مئے الفت نہ خم میں ہے، نہ شیشے میں، نہ ساغر میں

ان کی عشقیہ شاعری میں جو درد، جو گداختگی، لطافت، پاکیزگی، مٹھاس اور رجائیت ہے، جو تحمل اور مردانہ پن ہے وہ اسی صوفیانہ مزاج کی دین ہے۔ آتش جو وصل کا ذکر بار بار کرتے ہیں اور عریاں ہونے اور عریاں کرنے کی جو باتیں کرتے ہیں اس کا تعلق بھی اسی طرز فکر سے ہے۔ ان کے متعدد اشعار میں مجازی و حقیقی کا طرح طرح سے ذکر آتا ہے:

بتوں کے حسن سے ہے نورِ حق عیاں ہوتا   مجاز پر بھی حقیقت کا ہے گماں ہوتا

اس بت بے دیں کی زلفوں کا اشارہ ہے یہی   اس بلا میں وہ پھنسیں عاشق ہوں جو اللہ کے

خدا یاد آ گیا مجھ کو بتوں کی بے نیازی سے   ملا بامِ حقیقت زینۂ عشقِ مجازی سے

گزرا مجاز سے تو حقیقت کھلی مجھے   قرآں کا سامنا تھا جو ابجد تمام کی

صوفیا کے نزدیک حسنِ محبوب کی کشش اور ''جذب و تصرف فی القلب حقیقتاً افعالِ حق ہیں..... معشوق کی صورت میں جو جذب و دلربائی ہوتی ہے وہ بلحاظ حقیقت حق تعالیٰ کی جانب سے ہوتی ہے..... حسن صوری کے ساتھ عشقِ مجازی مشاہدہ حق ہے'' [۳۳] آتش کی عشقیہ شاعری کو اس رخ سے دیکھیے تو ایک نیا روشن پہلو سامنے آتا ہے جسے صوفیا ''رمز'' کہتے ہیں۔ آتش کے ہاں شراب و بادہ کا ذکر بھی بار بار آتا ہے، اس کا تعلق بھی صوفیا کے ''صحو و سکر'' سے ہے۔ آتش کی شراب، ان کے عشق کی طرح زندگی کی علامت ہے جو خود زندگی میں نئی روح پھونکتی ہے۔ آتش کی شاعری کی سرمستی و سرشاری بھی اسی صوفیانہ کیفیت کا نتیجہ ہے۔

آتش کے کلام میں صوفیانہ و مابعد الطبیعیاتی اصطلاحات کثرت سے استعمال ہوئی ہیں جیسے ہستی، فنا، بقا، روح، وطن، غربت، جسم خاکی، جسم مثالی، دیدار، پردہ، ذکر، ہُو، صفائے قلب، پردۂ غفلت، دیر و حرم، موجود، سینۂ بے معرفت، ادراک، اسم اعظم، دوئی، نفس، سیر دروں، بازار دہر، قدیم، سالک، مکاں و لامکاں، جبر و اختیار، باطن و ظاہر، مجاز و حقیقت، بے ثباتی، ترک رسوم، تقدیر وغیرہ۔ ان کے اشعار میں وہ ''رمز'' بھی ملتے ہیں جن کا در تصوف کے

مکان میں کھلتا ہے۔ تصوف فکرِ آتش کا بنیادی جزو ہے جس کا گہرا اثر ان کی شاعری پر پڑا ہے۔ پروفیسر احتشام حسین نے لکھا ہے کہ آتش کی ''زندگی اور شاعری دونوں میں تصوف کی روح، صوفی کی وسعت نظر اور صفائے قلب، قناعت پسندی اور استغنا کے وہ جلوے نظر آتے ہیں کہ انھیں صوفی شعرا کی بزم میں جگہ دینا غلط نہ ہوگا'' [۳۴]

اس دور کی لکھنوی شاعری میں تصوف کا اثر بہت کم نظر آتا ہے لیکن آتش نے اپنی شاعری میں تصوف کا چراغ روشن کر کے اپنی تخلیقی توانائی سے باطنی واردات کے چراغ جلائے اور اردو شاعری کو ایک ایسا رخ دیا جو دورِ ناسخ کے لیے وقت کی راگنی نہیں تھا۔ آتش کے کلام میں جو توانائی اور عارفانہ وجدان نظر آتا ہے اس کا مخرج و منبع تصوف ہے۔ اس دور میں آتش کی شاعری وہ چراغ ہے جس نے اس دور کے باطن کو روشن کیا اور اس کی خارجیت میں داخلیت کا عنصر شامل کر کے اس کے توازن کو برقرار رکھا۔ اگر اس دور سے آتش کی شاعری کو خارج کر دیا جائے تو آج اس دور کی اہمیت نہ صرف باقی نہیں رہتی بلکہ معلوم ہوگا کہ بنجر زمین میں ایک ہی طرح سے بار بار ہل چلایا جا رہا ہے۔ آتش کی شاعری کے بغیر یہ دور تکرار و اعادہ کا دور بن کر رہ جاتا ہے۔ لکھنؤ کے اس ماحول میں جو وہاں تھا، آتش کی آواز ایک نئی آواز ہے۔ آتش کے تصوف کی وسعت و نوعیت کا اندازہ کرنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

ہستیِ فانی سے قصدِ روح ہے سوئے عدم — دل کو خوش وقتی ہے غربت سے وطن جاتا ہوں میں

جسم خاکی کے تلے جسم مثالی بھی ہے — اک قبا اور بھی ہم زیرِ قبا رکھتے ہیں

اس شش جہت میں خوب تری جستجو کریں — کعبے میں چل کے سجدہ تجھے چار سو کریں

دیدار عام کیجیے پردہ اٹھائیے — تا چند بندہ ہائے خدا آرزو کریں

محشر کو بھی دیدار کا پردہ نہ کرے یار — عاشق کو جو اندیشۂ فردا ہے تو یہ ہے

پردۂ الفت اٹھا پیشِ نظر یار ہے — دیر و حرم میں نہ جاؤ ڈھونڈنے موجود کو

سوا تیرے کسی کا دھیان آتا ہو تو کافر ہوں — دوئی جس دل میں ہے وہ دل نہیں ہے چشمِ احول ہے

مرغِ روح قیدی ہے جسم کے تعلق سے — صورتِ قفس چھوڑا جب اسے رہائی ہے

ایذا میں روح ہے تنِ خانہ خراب سے — پائے سمند الجھا ہوا ہے رکاب سے

سیرِ دروں سے کنہ حقیقت کھلی مجھے — باہر نہیں کتاب کا مطلب کتاب سے

وطن میں اپنے اہلِ شوق کی طرح — سفر میں روز و شب ریگِ رواں ہے

یہ اشعار پڑھ کر اب چند شعر اور دیکھیے:

بازارِ دہر میں تری منزل کہاں نہ تھی — یوسف نہ جس میں ہو کوئی ایسی دکاں نہ تھی

دل لگی اپنی ترے ذکر سے کس رات نہ تھی — صبح تک شام سے یاہُو کے سوا بات نہ تھی

صانع ہے وہ، یہ صورتیں ہیں اس کی صنعتیں — اللہ ہے قدیم، یہ عالم جدید ہے

چلا وہ راہ جو سالک کے پیشِ پا آئی — ٹھہر گیا جو کہیں بوئے آشنا آئی

معرفت میں تیری ذاتِ پاک کے — اڑتے ہیں ہوش و حواس ادراک کے

گئی ہے روح یہ کہتی ہوئی بدن میں سے — فنا ہے غیر جو ہے ذاتِ یار باقی ہے

یہ وہ اشعار ہیں جن کا براہِ راست تعلق روایتِ تصوف اور صوفی کے تجربوں سے ہے۔ ان اشعار میں تصوف کے بنیادی

تصورات اور تجربوں کو اس طرح پیش کیا ہے کہ روحِ شاعری، اثر و تاثیر کے ساتھ، پوری طرح باقی رہتی ہے اور آتش کی فکر کو نمایاں کرتی ہے۔ آتش کی شاعری میں تصوف کا یہ اثر پھول میں خوشبو کی طرح ہے جسے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ تصوف نے آتش کو فکر کی بنیادیں فراہم کی ہیں جہاں سے وہ خدا کائنات اور انسان کے مسائل اور رشتوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ آتش کی اخلاقی شاعری بھی اسی کی کوکھ سے جنم لیتی ہے۔ آتش کے لیے صوفیانہ فکر کے نمائندہ خواجہ میر درد ہیں جن کی شاعری کے مزاج و رنگ کا اثر آتش کے ہاں موجود ہے۔ اٹھارہ شعر کی ایک پر اثر غزل بھی آتش نے درد کی زمین میں لکھی ہے جس کا مطلع ہم اوپر درج کر چکے ہیں اور جس کا مقطع یہ ہے:

آتش یہ وہ زمیں ہے کہ جس میں ہے قولِ درد　　　　"دل ہی نہیں رہا ہے جو کچھ آرزو کریں"

امام غزالی نے "بحر الحقیقہ" میں لکھا ہے کہ تصوف کا "بحرِ اوّل معرفت ہے اور اس کا گوہر یقین ہے۔ بحر دوم جلال ہے اور اس کا گوہر حیرت ہے۔ بحر سوم وحدانیت ہے اور اس کا گوہر حیات ہے۔ بحر چہارم ربوبیت ہے اور اس کا گوہر بقا ہے۔ بحر پنجم الوہیت ہے اور اس کا گوہر وصال ہے۔ بحر ششم جمال ہے اور اس کا گوہر رعایت ہے۔ بحر ہفتم مشاہدہ ہے اور اس کا گوہر فقر ہے"[۳۵] ان سب درجوں کے اثرات آتش کی شاعری میں جابجا ملتے ہیں اور جنھیں ان کی زندگی میں بھی دیکھا جا سکتا ہے مثلاً وحدت الوجود کو آتش نے ایک نئے انداز سے اس طرح بیان کیا ہے:

کس آئینے میں نہیں جلوہ گر تری تمثال　　　　تجھے سمجھتے ہیں ہم این و آں نہیں معلوم
نظر آتی ہیں ہر سو صورتیں ہی صورتیں مجھ کو　　　　کوئی آئینہ خانہ کارخانہ ہے خدائی کا

اور یہ پوری غزل جس کا مطلع یہ ہے:

حسن پری اک جلوۂ مستانہ ہے اس کا　　　　ہشیار وہی ہے کہ جو دیوانہ ہے اس کا

اسی طرح آتش کے ہاں "صفائے قلب" کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

نظر آیا تماشائے جہاں جب بند کی آنکھیں　　　　صفائے قلب سے پہلو میں ہم نے جام جم پایا
چاروں طرف سے صورتِ جاناں ہو جلوہ گر　　　　دل صاف ہو ترا تو ہے آئینہ خانہ کیا
دیوانگی نے کیا کیا عالم دکھا دیے ہیں　　　　پریوں نے کھڑکیوں کے پردے اٹھا دیے ہیں

اسی طرح "سماع" کی انتہا یہ ہے کہ عارف سماع کو بشر کے واسطے کے بغیر سنتا ہے اور اسی لیے وجد میں آتا ہے کہ اسے سماع میں حق کی آواز سنائی دیتی ہے۔ آتش کے یہ شعر دیکھیے جن میں معنی کا یہی ساز چھیڑا گیا ہے:

صوفیوں کو وجد میں لاتا ہے نغمہ ساز کا　　　　شبہ ہو جاتا ہے پردے سے تری آواز کا

اسی طرح شراب معرفت سے عارف دونوں جہانوں سے پاک ہو جاتا ہے اور دوست کے مشاہدے میں اسرار پانے لگتا ہے:

دور گردوں تھا خداوندا کہ یہ دورِ شراب　　　　دیکھتا ہوں جس کو میں اس انجمن میں مست ہے
ملی ہے ہم کو بھی خم خانۂ افلاک میں راحت　　　　سرہانے ہاتھ رکھ کر سوئے ہیں زیرِ سبو برسوں

آتش کی شاعری میں سرشاری، وجد اور سرمستی تصوف ہی کے راستے سے آئی ہے۔ توکل، قناعت، تقدیر پر ایمان اور دوسرے رویے اسی صوفیانہ فکر سے ان کے ہاں رنگ بھرتے ہیں:

نہ کیجیو سرِ آتش پہ اپنا سایہ ہما　　　　فقیر کے ہے بدن پر قبائے سلطاں تنگ

نعمتِ فقر سے محظوظ ہوا ہوں ایسا
خشک کر کے انھیں کھاؤں جو ملیں تر ٹکڑے

خدا کو اہلِ توکل ہیں جانتے رازق
سحر کے واسطے ہم شب کو دھر نہیں رکھتے

کسی کو ملک دیا ہے کسی کو مال دیا
فقیر ہوں مجھے اللہ نے ہے حال دیا

مقسوم کا جو ہے سو وہ پہنچے گا آپ سے
پھیلایئے نہ ہاتھ نہ دامن پساریے

آتش کے ہاں اخلاقی موضوعات کا راستہ بھی تصوف کے مرغزار سے نکلا ہے۔ ان کا تصوف ایک مردِ آزاد کا تصوف ہے جس کی منزل اخلاق ہے۔ اخلاق سے انھوں نے انسان کی قوتِ عمل کو ابھارا ہے، عالی ہمتی کا درس دیا ہے اور عظمت انسان کو مرکزی حیثیت دی ہے:

ناقص ہے دوست داری میں کامل نہیں ہے تو
دشمن سے بھی غبار اگر دل میں رہ گیا

کام ہمت سے جواں مرد اگر لیتا ہے
سانپ کو مار کے گنجینۂ زر لیتا ہے

سرِ شمع ساں کٹایئے پر دم نہ ماریے
منزل ہزار سخت ہو ہمت نہ ہاریے

باراں کی طرح لطف و کرم عام کیے جا
دنیا میں جو آیا ہے تو کچھ نام کیے جا

خوابِ غفلت میں نہ کھو ہنگام پیری رائگاں
چونک، ہوتی ہے نمازِ صبح اے غافل قضا

لذت کو ترک کر تو ہو دنیا کا رنج دور
پرہیز بھی دوا ہے جو بیمار نے کیا

نہ تو بھوکے ہوئے تھے ہم نہ تو پیاسے پیدا
ہو گئے روگ یہ دنیا کی ہوا سے پیدا

گدا و شاہ برابر ہے خاک کے نیچے
لحد میں ساتھ یہ قصرِ بلند بام نہیں

آتش کی شاعری زندگی کے شعور سے جڑی ہوئی ہے۔ وہ اپنے تجربوں اور مشاہدات کو شعر کا جامہ پہناتے ہیں اور اسی لیے عام مسائلِ حیات بھی ان کی شاعری میں ابھرتے اور سامنے آتے ہیں۔ وہ ان مسائل کو تنقیدی نظر سے دیکھتے اور زندگی کی دائمی قدروں کا ادراک حاصل کرتے ہیں، اسی لیے ان کے بہت سے شعر کلیہ بن گئے ہیں:

کسی نے مول نہ پوچھا دلِ شکستہ کا
کوئی خرید کے ٹوٹا پیالہ کیا کرتا

چپ رہو دور رہو منھ نہ مرا کھلواؤ
غافلو زخمِ زباں کا نہیں مرہم کوئی

نہ کہہ رندوں سے حرفِ سخت واعظ
درشت اہلِ جہنم کی زباں ہے

کھلی ہے خانۂ صیاد میں ہماری آنکھ
قفس کو جانتے ہیں آشیاں نہیں معلوم

خراب مٹی نہ ہو کسی کی کوئی نہ مردودِ دوستاں ہو
جدا ہوا شاخ سے جو پتہ غبارِ خاطر ہوا چمن کا

فراق گورکھپوری نے کہا تھا کہ آتش تو غزل میں ایسے اخلاقی مضامین کا بادشاہ ہے:

عظمتِ انسان آتش کا خاص موضوع ہے جو ان کی فکر کو تنگ دلی و تعصب سے بلند اٹھا کر بلند مشربی کی طرف لے جاتی ہے۔ انسان مظہرِ نورِ الٰہی ہے۔ حسنِ معنی نے صورتِ انساں سے ظہور کیا ہے۔ آدمِ خاکی میں اسرار چھپے ہیں۔ وہ گنجِ پنہاں ہے:

سمجھے آتش نہ کوئی آدمِ خاکی کو حقیر
نہیں اسرار سے یہ خاک کا پتلا خالی

گنجِ پنہاں ہیں تصرف میں بنی آدم کے
کان سے لعل، یہ دریا سے گوہر لیتا ہے

دیدۂ عارف سے جب دیکھا تو یہ روشن ہوا
مظہرِ نورِ الٰہی حسنِ مشیت خاک تھا

حسنِ معنی نے کیا صورت سے آدم کی ظہور — سجدہ گاہِ قدسیاں یہ کعبہ و گل ہو گیا
نافہمی کی دلیل ہے یہ سجدے سے اِبا — ابلیس کو حقیقتِ آدم عیاں نہ تھی

اس رویے نے آتش کے اندازِ نظر کو روشن خیالی، وسیع القلبی اور انسان پسندی کی دولت سے مالا مال کیا ہے۔ یہاں سب انسان ایک سطح پر آ کھڑے ہوتے ہیں:

دل کی کدورتیں اگر انساں سے دور ہوں — سارے نفاق گبرو مسلماں سے دور ہوں
زاہدِ خشک کے ایماں کا یقیں ہو کیوں کر — نہ مسلمان ہیں ثابت نہ تو ہندو کا نشے
کفرواسلام کی کچھ قید نہیں اے آتش — شیخ ہو یا کہ برہمن ہو، پر انساں ہووے
ہم کیا کہیں کسی سے کیا ہے طریق اپنا — مذہب نہیں ہے کوئی، ملت نہیں ہے کوئی

زندگی کے گہرے تجربوں سے پیدا ہونے والی یہ کشادہ دلی ان کے اندازِ نظر میں رجائیت اور ان کے لہجے کو اعتماد عطا کرتی ہے۔ فراق نے لکھا ہے کہ ''مجھے اردو شاعری سے اس لیے محبت ہے کہ وہ ہم کو اچھا انسان بنا سکھاتی ہے''

اب تک ہم نے آتش کی شاعری کا مختلف پہلوؤں سے جائزہ لیا ہے لیکن بحیثیت مجموعی ان کی شاعری کے ایک حصے نے روحِ عصر کا رشتہ آفاقیت سے جوڑ کر انھیں اس دور کا سب سے بڑا شاعر بنا دیا ہے۔ آتش کے ہاں فکر واسلوب مل کر ایک اکائی بناتے ہیں۔ فکر کا اظہار لفظوں کا محتاج ہے۔ معنی وفکر کے تعلق سے جتنے موزوں الفاظ ہوں گے اتنا ہی شعر پُر اثر ہوگا۔ پھر موزوں لفظوں کو جس طرح بندش میں لایا جائے گا اسی مناسبت سے شعر کے حسن وتاثیر میں اضافہ ہوگا۔ اسی کی طرف آتش نے اپنے ایک شعر میں اشارہ کیا ہے:

ہلا دیں دل نہ کیوں کر شعرِ آتش — صفا بندش ہے، معنی خوبصورت

تخلیقی سطح پر فکر وصفا کے امتزاج سے آتش کی شاعری تصویر کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ ان کے شعر پڑھ کر مصور اس خیال کی تصویر بنا سکتا ہے جو شعر میں پیش کیا گیا ہے۔ آتش کی شاعری کے بڑے حصے کا یہی مزاج ہے اور یہی ان کی شاعری کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ آتش اسی لیے شاعر کو ''مصور پیشہ'' کہتے ہیں:

ہمارا شعر ہر اک عالم تصویر رکھتا ہے — مرقع جان کر ذی فہم دیواں مول لیتے ہیں
یہ شاعر ہیں الٰہی یا مصور پیشہ ہیں کوئی — نئے نقشے نرالی صورتیں ایجاد کرتے ہیں

اب تک ہمارے مصوروں نے غالب واقبال کے اشعار کی تصویریں تو بنائی ہیں لیکن آتش کی طرف کسی کی توجہ نہیں گئی۔ مصوروں کے لیے کلام آتش ایک ایسا مرقع ہے جس میں فکر، احساس اور جذبے کے مختلف رنگا رنگ اور لطیف پہلو ایسی شبیہیں اجاگر کرتے ہیں کہ جن سے مصوری کے نئے گھر آباد کیے جا سکتے ہیں۔ آتش کے ہاں اظہار کی سطح پر شاعری اور مصوری ایک ہو جاتے ہیں۔ آتش کے ہاں ہر خیال تصویر بن کر سامنے آتا ہے اور ہر احساس ہر جذبہ اپنی تصویر لے کر اُترتا ہے یہی ان کا تخلیقی عمل ہے جسے انھوں نے دو شعروں میں بھی بیان کیا ہے:

کھینچ دیتا ہے شبیہہ شعر کا خاکہ خیال — فکرِ رنگیں کام اس پر کرتی ہے پرواز کا
بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں — شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

آتش کے ہاں تخلیقی عمل کے چار مرحلے ہیں[۳۶] یعنی خیال، فکرِ رنگیں، بندشِ الفاظ اور مرصع سازی۔ یہ چاروں مل کر تخلیقِ شعر کا باعث ہوتے ہیں۔ ان میں سے اگر ایک بھی کم ہوا یا کسی میں کوئی کسر رہ گئی تو شعر بھی اسی اعتبار سے کمزور رہ

جائے گا۔ آتش کے ہاں بنیادی اہمیت ''خیال'' کی ہے اور خیال میں جذبہ، احساس، مشاہدہ اور تجربہ شامل ہیں۔ مرصع سازی کو آتش اولین اہمیت نہیں دیتے جیسا کہ ناسخ اور ان کے دور کے دوسرے شعرا دیتے ہیں اسی لیے ایسے شاعروں کو وہ ''مرد شاعر'' نہیں مانتے:

مرد شاعر تو نہیں آتش مرصع ساز ہے   لعل سے لب، دُر سے دنداں کے ہے مضموں باندھتا

یہاں آتش نے مرصع سازی کو اصلِ شاعری قرار نہیں دیا۔ مرصع سازی جب بندشِ الفاظ، فکر رنگیں اور خیال کے ساتھ ایک جان ہو جاتی ہے تب ہی زندہ شعر جنم لیتا ہے اور تصویر بن جاتا ہے۔ آتش میں امتزاجی عمل کمال کا تھا۔ جیسے وہ حسن کو عشق سے اور جسم کو روح سے ملا کر ایک کر دیتے ہیں، اسی طرح خیال کو طرزِ ادا کے مختلف عناصر سے ملا کر سونا بنا دیتے ہیں اور ان کا شعر روشنی دینے لگتا ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ آتش زبان کے شعر کو بھی قابلِ اعتنا نہیں سمجھتے کہ زبان کا چٹکا شعر کو خراب کر دیتا ہے:

خراب کرتا ہے آتش زبان کا چٹکا   عجب نہیں ہے جو سودا ہو شعر گوئی سے

آتش کے طرزِ ادا کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس میں زبان و بیان کی سطح پر ''خیال'' اور ''ادا'' کا ایک ایسا آہنگ پیدا ہو گیا ہے جس میں شائستگی بھی ہے اور نرمی بھی اور جو آتش کی انفرادیت ہے اسی لیے بہت کم شاعروں کے اتنے مصرع زبان زد خاص و عام ہوئے ہیں جتنے آتش کے ہیں۔ ان کے طرزِ ادا میں مصورانہ انداز ہے۔ آتش کے کلام میں غالب سے زیادہ تصویریں ابھرتی ہیں۔ رنگینی بھی ان کے ہاں کمال درجے کی ہے۔ آتش نے جو صنائع استعمال کیے ہیں اور رعایتِ لفظی کو جس طرح برتا ہے، شعر پڑھتے ہوئے ان کی طرف ہمارا دھیان نہیں جاتا بلکہ ان سب عناصر کے ملاپ سے جو چیز وجود میں آتی ہے وہ ہمیں لے اُڑتی ہے اور بعد میں جب ہم تجزیہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ صنائع نے، لفظوں کی بندش نے، خیال کی لفظوں کی مدد سے تصویر اتارنے کے عمل نے، شعر کے حسن میں اضافہ تو کیا ہے لیکن یہ سب عناصر، فطری طور پر، اس شعر کا ایسا حصہ بن گئے ہیں کہ انھیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ سب اس اکائی میں شامل ہو گئے ہیں جسے ہم شعر کہتے ہیں۔ آتش کے ہاں مفرد و مرکب تشبیہات کا اسی لیے زیادہ استعمال ہے۔

آتش کے مطلعے خاص طور پر ایسا طرز رکھتے ہیں کہ خود مطلع پڑھنے والے کو اپنے ساتھ لے اڑتا ہے۔ بعض مطلعوں میں غزل کی پوری فضا قائم ہو جاتی ہے اور پھر وہی فضا ساری غزل میں رنگ بھرتی ہے۔ ان مطلعوں میں زبان کا کیف عجب لطف پیدا کرتا ہے اور بندش کی چستی، فکر و خیال کی لطافت ایسی چاشنی پیدا کرتی ہے کہ ہم شعر کی گرفت میں آجاتے ہیں۔ پچھلے صفحات میں ہم نے بہت سے مطلع بطور مثال پیش کیے ہیں۔ ان کے پڑھنے سے مطلعوں کی فضا اور حسن کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ویسے بھی مطلع کو غزل کا سب سے خوبصورت شعر ہونا چاہیے۔ غزل میں یہی واحد قافیہ بند شعر ہوتا ہے جس میں قافیہ اور ردیف مل کر شعر کے حسن کو اجاگر کرتے ہیں اور ہم غزل کے ساتھ ہو لیتے ہیں۔

آتش نے ردیفوں کو بھی طرزِ ادا سے ملا کر اس طرح استعمال کیا ہے کہ شعر کے لہجے میں حسن و شائستگی پیدا ہو جاتی ہے۔ ان کے ہاں قافیہ و ردیف ایک دوسرے کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر چلتے ہیں اور ایک لہجے کو جنم دیتے ہیں۔ اکثر غزلوں میں ردیف، روزمرہ یا محاورہ کے استعمال سے، شعر کے خیال میں رنگینی پیدا کر دیتی ہے اور ایسی بے ساختگی

کو جنم دیتی ہے کہ قوتِ اظہار بڑھ جاتی ہے اور خود ردیف قافیے سے مل کر ایک وحدت بن جاتی ہے۔ ردیف کے استعمال کے تعلق سے بھی آتش کے شعر ایک مثال کا درجہ رکھتے ہیں مثلاً یہ چند غزلیں دیکھیے جن کے مطلع ہم ذیل میں درج کرتے ہیں:

آئینہ سینۂ صاحب نظراں ہے کہ جو تھا — چہرۂ شاہد مقصود عیاں ہے کہ جو تھا
دل چھٹ کے جاں سے گور کی منزل میں رہ گیا — کیسا رفیق ساتھ سے مشکل میں رہ گیا
سن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا — کہتی ہے تجھ کو خلقِ خدا غائبانہ کیا
بیمار عشق رنج و محن سے نکل گیا — بے چارہ منھ چھپا کے کفن سے نکل گیا
ایک دن فرصت جو میں برگشتہ قسمت مانگتا — دیدۂ تر نوح کے طوفاں کی رخصت مانگتا
جب کہ رسوا ہوئے انکار ہے پچ بات میں کیا — اے صنم لطف ہے پردے کی ملاقات میں کیا
دل شہید رہِ داماں نہ ہوا تھا سو ہوا — ٹکڑے ٹکڑے جو گریباں نہ ہوا تھا سو ہوا
آنکھوں سے اس پری کے دل ناتواں گرا — کہنیوں تک آستینوں کو چڑھا کر رہ گیا
سرکاٹ کے کر دیجے قاتل کے حوالے — ہمت مری کہتی ہے کہ احسان بلا لے

آتش کے ہاں ردیف خود خیال کو ایک نئی وسعت دیتی اور زبان کے مختلف پہلوؤں سے معنی کو روشن کر دیتی ہے۔ ان کے ہاں ردیف حیرت کا عالم پیدا کرتی ہے اور خود شعر کا خوبصورت عضو بن جاتی ہے۔

آتش کو زندگی سے پیار ہے۔ زندگی سے یہ پیار وہ انسانی رویہ ہے جو قنوطیت اور مرگ کو شکست دیتا ہے اور رجائیت کو اس کی جگہ لا کھڑا کرتا ہے۔ آتش کی شاعری میں جو سرشاری، جو بانکپن اور جو حوصلہ مندی ہے، وہ اسی رویے سے پیدا ہوئی ہے جس میں ان کی آزادمنشی، سپاہیانہ وصوفیانہ مزاج نے خوبصورت رنگ گھولا ہے۔ ان کا نشاطیہ لہجہ بھی اسی مزاج سے پیدا ہوا ہے۔ آتش کا یہ نشاطیہ لہجہ اردو شاعری کا بڑا سرمایہ ہے اور یہ لہجہ لکھنؤ کی دین ہے۔

دنیا میں آ کے جی نہیں جانے کو چاہتا — دل کش ہر اک دکاں ہے بازار دل فریب
دنیا کی ہے نہ فکر نہ عقبیٰ کا تردد — آتش کہو آئی ہے طبیعت کدھر ایسی
سرشمع ساں کٹائیے پر دم نہ ماریے — منزل ہزار سخت ہو ہمت نہ ہاریے

اسی رویے سے ان کے ہاں گرمیِ کلام پیدا ہوئی ہے اور اسی رویے سے زندگی سے معمور طرزِ فکر پیدا ہوا ہے جس میں جذبہ واحساس، توازن کے ساتھ، اثر کا جادو جگاتا ہے۔ ان کی شاعری میں اثر وتاثیر کا راز یہ ہے کہ وہ خیال واحساس کا رشتہ زندگی کے تجربات ومشاہدات سے جوڑے رکھتے ہیں۔ ناسخ کی شاعری تجریدی ہے اور وہ تخیل کی پرواز سے معنی کا رشتہ تلاش کر کے بہت دور کی کوڑی لاتے ہیں۔ آتش کی شاعری واقعیاتی وحقیقی ہے۔ آتش حسن کو عشق سے ملا کر ایک کر دیتے ہیں۔ ناسخ کے ہاں حسن عشق سے الگ ہو کر آتا ہے۔ آتش کا کلام افسردہ نہیں کرتا۔ ان کے ہاں جدت خیال بھی ہے اور ندرت ادا بھی۔ جنس کا لطیف پہلو ان کی شاعری کی منفرد خصوصیت ہے اور جنس کے جمالیاتی پہلو کا اظہار آتش کا کمال ہے۔ بدنِ محبوب بھی دل سے گزر کر نظر آتا ہے۔

لطیف جاں سے ہر اک عضوِ تن نظر آیا — گزر کے دل سے مرے وہ بدن نظر آیا

بیانِ وصل میں جو طہارت وپاکیزگی کا احساس ہوتا ہے اس کا سبب بھی یہی ہے۔ آتش نے قدیم وفرسودہ علامات

شاعری کو نئی زندگی دی ہے۔ جب وہ کہتے ہیں:

یہ آرزو تھی تجھے گل کے روبرو کرتے ہم اور بلبلِ بے تاب گفتگو کرتے

تو یہاں گل وبلبل کی فرسودہ علامات دوبارہ زندہ وتازہ ہو جاتی ہیں۔ دوسری قدیم علامات مثلاً بادہ وساغر، قفس وآشیاں، یوسف وزلیخا وغیرہ کے ساتھ بھی یہی صورت سامنے آتی ہے۔ ان کی غزلوں میں حرکت کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے غم اور ان کی خوشی میں، ان کی حسرتوں اور آرزوؤں میں حرکت کا پہلو موجود ہے۔ گردِ بادِ کارواں، ریگ رواں، رفتار، گردش، وغیرہ الفاظ اسی حرکت کے ترجمان ہیں۔ ان کی شاعری میں جو ''آواز'' ہے وہ سب دوسری آوازوں سے الگ ومختلف ہے مثلاً ان کی وہ غزل لیجیے جس کا مطلع یہ ہے:

مگر اس کو فریبِ نرگسِ مستانہ آتا ہے الٹتی ہیں صفیں گردش میں جب پیمانہ آتا ہے

یہ پندرہ شعر کی غزل ہے۔ مطلع پڑھ کر ایک عجیب سی کیفیت طاری ہو جاتی ہے جو آخری شعر تک قائم رہتی ہے۔ یہ کیفیت اس آواز میں ہے جو آتش کی آواز ہے۔ مزاج کے اعتبار سے اس میں خارجیت موجود ہے لیکن یہاں خارجیت لکھنوی خارجیت سے بالکل مختلف ہے۔ اس غزل میں رقص ووجد کی سی جو کیفیت ہے وہ دراصل آتش کی اسی آواز سے پیدا ہوئی ہے جو ان کی روح سے غزل کی خارجیت میں شامل ہو کر اس میں کیف پیدا کر دیتی ہے۔ غالب کی غزل کے مقابلے میں اس غزل کا راگ دھیما ہے جو میر کی آواز کو ایک انفرادی صورت دے دیتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ آتش جس کیفیت میں یہ غزل کہہ رہے ہیں وہ کیفیت انھیں اُڑا کر نہیں لے جاتی بلکہ آہستہ خرام کر دیتی ہے مگر الفاظ اور ان کی بندش اس کیفیت میں جادو گھول رہے ہیں۔ یہ آہستہ خرامی دریائے گومتی (لکھنؤ) کی پر کیف آہستہ خرامی ہے۔ اس قسم کی متعدد غزلیں ان کے کلیات میں ملتی ہیں اور ان سب غزلوں میں مخصوص کیف اور مخصوص راگ مطلع ہی سے جادو جگانے لگتا ہے مثلاً وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلع ہم نے پچھلے صفحات میں درج کیے ہیں یا وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلعے یہ ہیں:

تصور سے کسی کے میں نے کی ہے گفتگو برسوں رہی ہے ایک تصویرِ خیالی روبرو برسوں

یہ آرزو تھی تجھے گل کے روبرو کرتے ہم اور بلبلِ بے تاب گفتگو کرتے

ہوائے دورِ مے خوش گوار راہ میں ہے خزاں چمن سے ہے جاتی، بہار راہ میں ہے

یاراں کی طرح لطف وکرم عام کیے جا آیا ہے جو دنیا میں تو کچھ نام کیے جا

ان سب غزلوں میں مزاج اور کیفیت کا ایک خاص تسلسل ہے۔ ان غزلوں سے غنائی شاعری کا ایک ویسا ہی نیا دور شروع ہوتا ہے جیسا غالب کی غزلوں سے شروع ہوتا ہے۔ غالب کی آواز میں آتش کی آواز بھی شامل ہے بقول اعظمی ''آتش کی غزل کا یہ نشہ اور یہ ترنگ...... شعرائے ماضی کی تمام مانوس آوازوں سے علیحدہ ہے'' [۳۷] ان کی غزلوں میں فضا ومزاج کا ایک خاص تسلسل ملتا ہے جو نظم گوئی کے رجحان کا پیش خیمہ ہے۔ آتش کی غزل نغمۂ حیات ہے اور انسانی زندگی سے ہمارا رشتہ گہرا کرتی ہے اسی لیے وہ آج تک اردو شعرا کے تخلیقی عمل پر اثر انداز ہو رہی ہے۔

خاک سے روشن ضمیروں کی بنی ہے یہ مگر سیر بیرون و دروں ہے روزنِ دیوار کو

آتش نے ناسخ کی طرح پہلے سے قواعدِ زبان کے اصول طے کر کے زبان کو استعمال نہیں کیا بلکہ زندہ، بولی جانے والی زبان کے متحرک وزندہ روپ سے اپنی شاعری کا تعلق قائم رکھا اور اس طرح زبان کو، تخلیقی سطح پر استعمال

کر کے، اسے ایک ایسی صورت عطا کی جو نہ صرف زندہ و متحرک ہے بلکہ جس میں زندگی کے بڑے، تہ دار اور پیچیدہ تجربوں کے اظہار کی قوت بھی موجود ہے۔ آتش کے ہاں اردو زبان تازہ دم ہو جاتی ہے۔ آتش نے بھی ''طرزِ جدید'' میں مضمون بندی کی۔ وہ ابتدا میں ناسخ کی تحریک سے وابستہ تھے لیکن انھوں نے اپنی شاعری کا زندگی کے تجربے سے گہرا تعلق باقی رکھا۔ انھوں نے اردو شاعری کے رموز و کنایات کو وسعت دی۔ ان میں زندگی کے نئے پہلو اور معنی کے نئے نئے رنگ بھرے۔ ان کی غزل اردو غزل کی بڑی روایت سے جڑی ہوئی ہے جس میں میر، سودا اور درد بھی شامل ہیں اور استاد مصحفی بھی۔ آتش کی غزل اسی روایت کا حصہ ہے جو ذرا آگے چل کر غالب کی غزل سے جا ملتی ہے۔ غالب اسی لیے آتش کو ان شعرا کی صف میں کھڑا کرتے ہیں جن کی شاعری، فارسی شعرا کی طرح ''چیزے دگر'' کے ذیل میں آتی ہے۔ آتش نے اردو غزل کو ایک رفعت عطا کی اور اردو زبان کو زندہ، رواں و متحرک صورت دے کر اسے میر انیس کے استعمال کے لیے تیار کر دیا۔ بقول سرور ''آتش کے بغیر انیس کا تصور ناممکن ہے۔ انیس نے جس عروسِ سخن کو سنوارا اسے جوانی آتش نے عطا کی'' [۳۸] ضرورت اس بات کی ہے کہ ''دیوانِ غالب'' کی طرح کڑا انتخاب کر کے کوئی فضل حق خیر آبادی نیا ''دیوان آتش'' بھی مرتب کر دے۔ آتش کی آواز میں نئی جوت جگانے کے قوی امکانات موجود ہیں۔ آتش کو خود بھی اس کا احساس تھا:

مرا دیواں ہے اے آتش خزانہ ہر اک بیت اس میں ہے گنجِ معانی
کیا اسمِ اعظم اپنے دہن سے نکل گیا عالم جو تھا مطیع ہمارے کلام کا

جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں ناسخ نے ''طرزِ جدید'' کی تحریک میں ہندی الاصل الفاظ شاعری سے خارج کر دیے تھے آتش اس تحریک میں ناسخ اور طالب علی عیشی کے ساتھ شریک ضرور تھے لیکن خود انھوں نے اپنی شاعری کے مزاج کو ایک فطری رنگ دینے کے لیے عام بول چال کی زبان اور روزمرہ و محاورہ کو پوری رچاوٹ کے ساتھ استعمال کیا، اور ہندی الاصل الفاظ کے استعمال کو کبھی ترک نہیں کیا۔ ناسخ کے آخری دور میں بول چال کی زبان کے عام الفاظ شاعری میں استعمال کرنے کا رجحان دوبارہ مقبول ہونے لگا تھا جس پر علی اوسط رشک اور کلب علی خاں نادر وغیرہ کے ذیل میں بحث آگے آئے گی۔ یہی نہیں بلکہ آتش نے اردو زبان کے فطری رنگ کو قائم رکھنے کے لیے فارسی تراکیب کو بھی اعتدال کے ساتھ استعمال کیا۔ ان کی فارسی تراکیب نہ صرف قریب الفہم ہیں بلکہ انھیں جس طور پر وضع اور استعمال کیا گیا ہے شعر پڑھتے ہوئے ان کے معنی بھی واضح ہوتے جاتے ہیں۔ آتش کے ہاں یہ تراکیب عام طور پر روانی کے ساتھ، جزو شعر بن جاتی ہیں اور بھاری پن کا احساس پیدا نہیں کرتیں۔ ان کی یہ تراکیب زیادہ تر دو یا تین لفظی ہوتی ہیں جیسے ''کمانِ اخگر سوزاں۔ سینۂ صاحب نظراں۔ نسیم بے سروپا۔ سینۂ صد چاک۔ شوقِ راحت منزل۔ رہ پر خوف عشق۔ تیرِ بارانِ بلا۔ حسرتِ دیدارِ یار۔ بلائے جانِ عالم۔ صید گہ عشق۔ جوشِ سیلِ اشک۔ پاسِ رسوائی۔ مثلِ آوازِ جرس۔ اندیشۂ پست و بلند۔ کاروانِ نکہتِ گل۔ صورتِ نقشِ قدم۔ افسانۂ زلف شب گوں، شاہراہِ ہستی موہوم۔ چشمِ زخم سوزن۔ نسخۂ شوقِ پریشاں۔ جنبشِ ابروئے قاتل، سمندِ بادِ بہاری۔ پنجۂ مژگانِ جاناں۔ صدمۂ رنجِ خمار۔ مشتِ خاکِ بے بنیاد۔ سوزِ غمِ فرقت۔ بہارِ فکرِ رنگیں۔ شکرانۂ آبِ بقا، گلچینِ باغِ حسن۔ شکارِ دلِ شوریدہ مزاج۔ نمودِ غیر۔ آتش گل۔ ہجومِ جلوۂ یار۔ چشمِ معنی آشنا۔ طوفِ حرمِ دل۔ شامِ شبِ فرقت۔ شاعرانِ ناتواں بیں۔ پردۂ ناموسِ محبت۔ خیالِ گیسوئے مشکیں وغیرہ۔

آتش کی ان تراکیب کے مزاج میں اردو پن شامل ہے۔ ان میں وہ گہری فارسیت نہیں ہے جو غالب کی تراکیب میں ملتی ہے اور نہ وہ بھاری پن ہے جو ناسخ کی تراکیب میں ملتا ہے۔ یہ تراکیب شعر میں روانی و برجستگی پیدا کرتی ہیں اور معنی و مفہوم کو جامعیت کے ساتھ بیان کرنے کی قوت دیتی ہیں۔ یہ تراکیب اردو زبان کے مزاج سے قریب تر ہیں۔ اب لکھنؤ دہلی کی بندگی سے آزاد ہو چکا ہے۔ وہاں اردو زبان کا اپنا مزاج قائم ہو چکا ہے اور لکھنؤ کی زبان مستند بن کر سارے ہندوستان میں رائج ہو چکی ہے۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ اہلِ دہلی "جو کچھ لائے تھے اس کی ترقی انھیں لوگوں کے ساتھ ختم ہوگئی اور وہ طرزِ زبان انھیں کے مرتے مرگئی۔ اب جو زبان تمام ہندوستان میں ایک طرح پر جاری ہے اور جو خود دہلی کے برتاؤ میں آگئی ہے وہ زبان تو ہرگز دہلی کی نہیں کیوں کہ شعرائے آخر۔ین دہلی ذوق و مومن و غالب تک میں...... دہلی میں اس طرز زبان کا، جو نسیم دہلوی اور داغ دہلوی کی تھی اور ہے، کہیں پتا ہی نہیں اور لکھنؤ میں یہ زبان میر تقی کے آخری زمانے سے کہ ۱۲۲۵ھ (وفات میر) سے قبل کا زمانہ ہے اور مصحفی کے آخر وقت سے کہ ۱۲۲۴ھ (سال تحریر دیباچہ دیوان ششم مصحفی) ہے، انھیں ناسخ و آتش کی بدولت جاری اور خاص و عام کی زبانوں پر ساری تھی، آخر ان کے شاگردوں نے ترقی کر کے تمام ہندوستان کو لکھنؤ کا مقلد بنا دیا" [۳۹] آتش نے وہ قدیم الفاظ بھی استعمال کیے جو ناسخ اور ان کے شاگردوں نے ترک کر دیے تھے اور وہ ہندی الاصل الفاظ جو عام و خاص کی زبان پر جاری اور اردو زبان کا حصہ تھے مثلاً

موا	موا فرزند اگر تو داغ دل نعم البدل پایا
کرنجی	اے صنم تیری کرنجی آنکھ سے ثابت ہوا
پرچھا کرنا	قصہ طولانی تھا، دو باتوں میں پرچھا کر دیا
نہوڑانا	خم شمشیر معشوقوں کا نہوڑانا گردن کا
جتی	عاشقوں سے اپنے وہ جتی بھویں ٹیڑھی ہوئیں
جھنکوانا	دیکھوں جھنکوائے کنوئیں چاہِ زنخداں کیا کیا
واں	بے اجل واں ایک دو ہر رات مر جاتا رہا
یاں	روح جنت کو گئی جسم گلی یاں رہ گیا
گھونٹ، گھونٹنا	لہو کے گھونٹ گھونٹے ہیں حنائے یار پر کیا کیا
پتانا	نہ گڑ جاتا تو پتایا تو ہوتا
چھکے اڑنا	اڑگئے ایسے مرے چھکے کہ ششدر ہو گیا
کھٹکا	عکس کے دل کو ہے مہندی کے چور کا کھٹکا
چنکا	خراب کرتا ہے آتش زبان کا چنکا
ٹھنڈی	ٹھنڈی کے گرد یار کے خال سیہ نہیں
پتھانا	پتھائی زخموں کی بدھی جو تیغ نے تیری
ٹٹ پونجیے	اب کرے ٹٹ پونجیے گرم اپنی دکاں داری
ساکھ۔ ڈھاک	ساکھو جلا ہے کیا کیا پھولا جو ڈھاک بن میں

ٹٹی۔اوٹ	ٹٹی کی اوٹ میں وہ کیا کرتے ہیں شکار
کلگی (کلغی)	کلگی تو تاج یار کی یہ کہکشاں نہیں
ڈاب	سنتے ہیں اب تو عاشق ومعشوق ڈاب میں
بھتنے	وہ ایسے بدبلا بھتنے کی چوٹی کو کترتے ہیں
سوج	ہر چند سوج سوج کے ہوں لاکھ من کے پاؤں
نیوتا	شمع روشن کی تو نیوتا مرغ آتش خوار کو
پرچھانواں	تن محرور کا میرے پڑے اس پر جو پرچھانواں
مسی، دھڑی، لکھوٹا	گاہ مسی کی دھڑی ہے گہ لکھوٹا پان کا
دھکدکی	دھکدکی نورتن سے بہتر ہے
نیارے	زر کی طمع سے چھانتے ہیں خاک نیارے
گٹھا	اس کے ماتھے کا گٹھا داغ پارسائی ہے
تریاچرتر	سنی میں نے بہت تریا چرتر کی کہانی ہے
چکھی	چکھی خراب کرتی ہے مال حرام کی
پچنا	یہ کیا آزار ہے تجھ کو نہیں پچتا جو پانی ہے
گاتی	جس نے باندھے ہوئے گاتی تجھے دیکھا، پھڑکا
گدڑی	مجھ گدا کو جو ہے گدڑی میں تکلف منظور
ٹھیکرے	دو ٹھیکرے ہیں بھیک کے دیدار کے لیے
پرچھتی	بال ہما کی پرچھتی دیوار کے لیے
ڈھئی	سایے نے دی ڈھئی جو ترے آستان پر
بکھیڑیے	چالوں کو اپنی بھول گئے ہیں بکھیڑیے
چھلاوا	آہوئے چشم چھلاوے کو ہیں چھلنے والے
مرمٹوں	یہ مرمٹوں کا ترے یادگار باقی ہے

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آتش اپنی زبانِ شاعری کا رشتہ عام بول چال کی زندہ زبان سے برقرار رکھتے ہیں اور وہ ان الفاظ کو اپنی غزل میں اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ اس سے نہ صرف ناسخ کے ''طرزِ جدید'' کی نفی ہوتی ہے بلکہ ایک نیا رجحان بھی سامنے آتا ہے۔ ناسخ کی وفات کے بعد ان کے شاگرد، جن میں علی اوسط رشک اور خواجہ وزیر وغیرہ شامل ہیں، آتش کی طرح ٹکسالی اور بول چال کی زبان کے الفاظ اپنی شاعری میں پھر سے استعمال کرنے لگتے ہیں جس سے شاعری میں اردو پن پیدا ہو جاتا ہے اور فارسیت کا غلبہ ختم ہونے لگتا ہے۔ آتش کی کوشش یہ رہی ہے کہ وہ اپنے زندہ شعری تجربوں کو اسی زندہ زبان میں بیان کریں جو ان کے چاروں طرف بولی جارہی ہے۔ وہ ناسخ کی طرح پہلے سے طے نہیں کرتے کہ یہ الفاظ استعمال نہیں کیے جائیں گے اور املا ِ نون کی یہ صورتیں ہوں گی۔ وہ تو جس طرح زبان کو سنتے اور بولتے ہیں اسی طرح اپنے شعر میں استعمال کرتے ہیں۔ روزمرہ ومحاورہ سے

اس میں رچاوٹ پیدا کرتے ہیں۔ اب دیکھیے کہ ''کیا'' کو ایک مصرع میں دو طرح سے استعمال کیا ہے۔ ایک کو روزمرہ کی صورت میں اور ایک کو محاورہ کی صورت میں: ع کیا جو ضبطِ گریہ کیا دریا کو کوزے میں۔ آتش ہوئے گا اور جاویں گے وغیرہ کو بلا تکلف، بولی جانے والی زبان کے عین مطابق، استعمال کرتے ہیں اور پہلے سے متروک الفاظ کی فہرست بنا کر سامنے نہیں رکھتے:

ع بے یار ساز وار نہ ہوئے گا گوش کو

ع سرو گڑ جاویں گے گل خاک میں مل جاویں گے

ع رنگ اڑ جاوے گا روئے مرہم کافور کا

ع اگر اترا ہوا ہووے تن نواب کا جوڑا

اور ساتھ ساتھ یہ جدید تر صورت بھی ان کے ہاں ملتی ہے: ع بسر ہو جائے گی کمل کے سایے میں فقیروں کی۔ اسی عام بول چال کی زبان کے مطابق بعض الفاظ غلط تلفظ کے ساتھ بھی اپنی شاعری میں استعمال کیے ہیں مثلاً کفارہ کے بجائے ''کفارا'' باندھا ہے ع گنہِ عشق ہیں ہم، ہے یہ کفارا اپنا۔ آتش کا یہ شعر پڑھیے:

عاشق کا جنازہ ہے ملا راہ میں پیارے تو بھی تو مشیت کوئی دو گام کیے جا

عام بول چال میں ''مشایعت'' کو ''مشیت'' بولتے تھے جس کے معنی ہیں جنازے کے ہمراہ چلنا۔ آتش نے اسے بول چال کی زبان کی صورت میں ہی میں استعمال کیا ہے۔ اسی طرح ایک ہی مصرع میں ''شکر اور شکر'' استعمال کیے ہیں۔ یہ آج بھی عوام و خواص میں دونوں طرح سے بولے جاتے ہیں: ع شکر نمک سے ہے تو شکر سے نمک لذیذ یا ع شکر خوروں کو رزق اللہ پہنچاتا ہے شکر سے۔ اسی طرح ''کلگی'' بجائے ''کلغی'' استعمال کیا ہے۔ ''فی الواقع'' کے بجائے ''فی الواقعی'' استعمال کیا ہے:

ع فی الواقعی ہے یار تری ترک جری آنکھ

ع عقل سے ہوتا ہے فی الواقعی جاہل خالی

ع فی الواقعی مقامِ مسیحا بلند ہے۔

اگر ''فی الواقعی'' ایک بار استعمال میں آتا تو کہا جا سکتا تھا کہ آتش بھول سے اسے استعمال کر گئے ہیں لیکن التزاماً اسے تین مختلف غزلوں کے تین مختلف شعروں میں استعمال کر کے یہ بتا دیا ہے کہ بول چال کی زبان میں اہلِ زبان اسے ''فی الواقعی'' ہی بولتے ہیں اور انھوں نے اسے اسی طرح استعمال کیا ہے۔ محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ کسی نے آتش کے شعر پر اعتراض کیا کہ ''بیگم'' ترکی زبان کا لفظ ہے اور ''گ'' پر پیش بولتے ہیں۔ آتش نے جواب دیا کہ جب ہم ترکی میں لکھیں گے تو ''بیگُم'' کہیں گے۔ اس سے اس بات کی بھی تصدیق ہوئی کہ آتش اردو زبان کے وجود کو دوسری زبانوں سے الگ تسلیم کرتے تھے اور اس کے مزاج اور لفظوں کے چلن کے مطابق لفظ، روزمرہ اور محاورہ استعمال کرتے تھے۔ انشاء اللہ خاں انشا نے بھی یہی اصول بتایا ہے کہ ''ہر لفظے کہ در اردو مشہور شد عربی باشد یا فارسی یا ترکی یا سریانی یا پنجابی یا پوربی از روئے اصل غلط باشد یا صحیح آں لفظ لفظِ اردو است'' [۴۰] آتش نے اسی اصول پر فی الواقع عمل کیا اور اس کے استعمال کو بول چال کی زبان کے مطابق کر کے صحیح ہونے کی مہر ثبت کر دی۔ اسی طرح یہ چند استعمال اور دیکھیے:

ہڈیوں بجائے ہڈّیوں اے ہما منہ نہ لگانا تو مری ہڈیوں کو

خوشبوئی	یقین ہوتا ہے خوش بوئی سے اس کی
سارقی	خال سیہ ہے طرّہ اس سارقی کے فن میں
سفری	اس راہ میں توشہ ہے توکل سفری کا
غلطانی	اپنے اشکوں کی جو غلطانی دکھاؤں میں اسے
افغاں (فغاں)	نالہ و افغاں سے جو تھا بے اثر کوئی نہ تھا

اعلان نون کے مسئلے میں بھی آتش ناسخ کے بجائے بول چال کی زبان کی پیروی کرتے ہیں اور حسب ضرورت اہل دہلی کے مطابق اسے استعمال کرتے ہیں مثلاً ع زیادہ زخم سے انسان کو احسان اٹھانا ہے

مرکب ہے یہ سرتا پا خطا سے اور نسیاں سے — خیال خام ہے انساں کو دعویٰ بے گناہی کا

ناسخ اور شاگردانِ ناسخ نے فارسی مصادر کا استعمال ترک کر دیا تھا۔ آتش کے ہاں بھی یہ ایک آدھ جگہ ہی ملتا ہے

ع بعد مردن بھی رہے گا شوقِ عریانی مجھے

آتش کے ہاں محاورات عام طور سے استعمال ہوئے ہیں جن سے شعر میں لطفِ بیان پیدا ہو جاتا ہے مثلاً

منہ پھرنا	اہل قبلہ سے پھرا منہ کعبے کی محراب کا
رال ٹپکنا	ہماری رال ٹپکی شربت دیدار پر کیا کیا
چھکے اڑنا	اڑ گئے ایسے مرے چھکے کہ ششدر ہو گیا
پاؤں ٹوٹنا	پاؤں ٹوٹیں ترے اے عمر رواں
گھی کے چراغ جلانا	گھی کے چراغ طور کے اوپر جلاؤں میں
لوہے کے چنے چبانا	یاس و حرماں ہوں جو لوہے کے چنے بھی چباؤں
قلعی کھلنا	قلعی کھلے گی آئینۂ مہر و ماہ کی
پھولے نہ سمانا	یاسمیں باغ میں پھولے نہ سمائی ہوتی
مردے اکھیڑنا	چپ رہیے بس نہ گور کے مردے اکھیڑیے

اسی طرح بے شمار محاورات ہیں جو ان کے اظہارِ بیان کے تار و پود میں بنے ہوئے ہیں۔

آتش کے ہاں جمع کی یہ مختلف صورتیں ملتی ہیں:

ع رہیں حجاب و حیا کی یہ پست فطرتاں

ع بیڑیاں منت کی بھی پہنیں تو میں نے بھاریاں

ع چاندنی راتیں یکا یک ہو گئیں اندھیاریاں

ع بھر گئے ہیں یاریوں ہی اپنی اپنی یاریاں

ع کرتے ہیں وہ جوارض و سما کی حقارتیں

ع یہ مرمٹوں کا ترے یادگار باقی ہے

ع نہ فکر شعر ہے نہ وہ مضموں تلاشیاں

انگریزی اقتدار و حکومت کے زیر اثر اب رفتہ رفتہ انگریزی الفاظ بھی مروج ہو کر، نئے سماجی، تہذیبی و لسانی تقاضوں کے

ساتھ، زبان میں داخل ہو رہے ہیں اور عام طور پر بولے اور سمجھے جا رہے ہیں۔ آتش نے اپنے بعض شعروں میں انھیں استعمال کیا ہے مثلاً

پلٹن (پلیٹون) تیار رہتی ہے صفِ مژگاں کی پلٹنیں رخسارِ یار ہے کہ جزیرہ فرنگ کا

رفل (رائفل) اتنی شکار گاہ جہاں میں ہے آرزو ہم سامنے ہوں اور تمھاری رفل چلے

اب دیوان آتش سے چند متفرق استعمال دیکھیے جن میں فعل، ضمیر، متعلقاتِ فعل، حرف ربط وغیرہ شامل ہیں اور جو اَب بدل گئے ہیں:

تلک (تک)	کروں میں شکر الٰہی کہاں تلک آتش
مجھے (مجھ پر)	سیر دروں سے کنہ حقیقت کھلی مجھے
ہم کو (ہم پر)	واقعہ منصور کا سن کر کھلا ہم کو یہ راز
خوشی بجائے خوش	خوشی ہوتے ہیں ناداں پہن کر کم خواب کا جوڑا
شادی بمعنی خوشی	موت کے آنے کی ہوگی اس قدر شادی مجھے
انھوں کے	صبح محشر کا ہے آنکھوں کو انھوں کے اشتیاق
پر سے	شاخِ گل پر سے کیا تھا بس کہ بلبل کو اسیر
میں سے	نکل گئے ہیں دہن میں سے ہو کے دنداں تنگ
کیے رکھنا	کیے رکھتے ہیں ہم، خبر ہے شرط
ضرور (ضرورت)	حاضر ہیں جان و دل جو کسی کو ضرور ہوں
بل بے	خانہ خراب نالوں کی بل بے شرارتیں
اب کی	ملیں وہ راہ میں اب کی تو کہتا ہوں جو ہو سو ہو
ذری (ذرا)	دکھلایئے اب نرگسِ شہلا کو ذری آنکھ
اٹھ سکنے کا	نہیں اٹھ سکنے کا یہ بوجھ ہے غافل بھاری

اہل دہلی ''بات کرنی ہے''۔ ''موت آنی ہے''۔ ''بجلی گرانی ہے'' بولتے ہیں۔ اہل لکھنؤ اسے ''بات کرنا ہے''، ''موت آنا ہے''، ''بجلی گرانا ہے'' بولتے ہیں۔ آتش نے اہل دہلی کی پیروی کی ہے مثلاً

موت آنی ہے	اس رعشۂ پیری سے تو موت آنی ہے بہتر
بجلی گرانی ہے	مجھے ابر سیہ سے اے پری بجلی گرانی ہے
دھونی لگانی ہے	درِ فریاد اس پہ چل کے اب دھونی لگانی ہے

آتش نے ناسخ کے ''طرز جدید'' کی شاعری میں تو ضرور پیروی کی لیکن جہاں تک زبان کے روزمرہ محاورہ کا تعلق ہے اسے اسی طرح برتا جس طرح وہ اسے بولتے یا بول چال میں سنتے تھے اسی لیے زبان کے تعلق سے وہ ناسخ سے الگ ہیں۔

اب اگلے باب میں ہم چند دوسرے شعرا کا ذکر کریں گے جنھوں نے ناسخ کے ''طرز جدید'' کی تکرار و توسیع کا کام کیا۔ ان شعرا میں علی اوسط رشک کا نام نمایاں ہے۔

حواشی:

[۱] ریاض الفصحاء، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۲] ایضاً

[۳] سوانح لکھنؤ (سفر نامہ، روز نامچہ) نجات حسین خاں عظیم آبادی (قلمی) بحوالہ ''دیوان آتش کے قدیم ترین قلمی ومطبوعہ نسخے''......از ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، مطبوعہ ''نقوش (سالنامہ) لاہور، ص ۲۸، شمارہ نمبر ۱۳۳، ۱۹۸۶ء

[۴] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۴

[۵] آب بقا، خواجہ عبدالرؤف عشرت، ص ۱۲، لکھنؤ ۱۹۱۸ء

[۶] گلشن بے خار، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، ص ۷، نولکشور لکھنؤ

[۷] آب بقا، محولہ بالا، ص ۱۸

[۸] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، (جلد دوم) ص ۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۹] آب بقا، محولہ بالا، ص ۱۳

[۱۰] تعیینِ زمانہ، قاضی عبدالودود، ص ۱۵۱، معاصر شمارہ ۱۸، جولائی ۱۹۶۲ء

[۱۱] قیصر التواریخ (جلد اول)، کمال الدین حیدر، ص ۲۳۳، نولکشور پریس لکھنؤ ۱۸۹۶ء

[۱۲] ایضاً، ص ۲۳۴۔

[۱۳] ریاض الفصحاء، محولہ بالا، ص ۴

[۱۴] شعلۂ جوالہ، مرتبہ فدا علی عیش، جلد دوم، ص ۶۱۳، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۲۸۵ھ

[۱۵] تذکرۂ نادر، کلب علی خاں نادر، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۸، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۷ء

[۱۶] دواوین، علی اوسط رشک، ص ۲۱۸۔۲۱۹، مطبع مولوی محمد حسنین، لکھنؤ

[۱۷] ''دیوانِ آتش کے قدیم ترین قلمی ومطبوعہ نسخے'' اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۹۔نقوش شمارہ ۱۳۳، لاہور ۱۹۸۶ء

[۱۸] دیوان ششم، مصحفی، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۱۹] دیوانِ آتش کے قدیم ترین قلمی ومطبوعہ نسخے، محولہ بالا، ص ۳۱

[۲۰] ایضاً، ص ۲۸۔۶۶

[۲۱] (الف) مقدمہ کلام آتش، خلیل الرحمن اعظمی، ص ۲۶، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ ۱۹۵۹ء، (ب) دبستانِ آتش، شاہ عبدالسلام، ص ۵۲، مکتبہ جامعہ دہلی، ۱۹۷۷ء، (ج) خواجہ حیدر علی آتش، محمد ذاکر، ص ۳۴، ساہتیہ اکادمی نئی دہلی ۱۹۸۹ء

[۲۲] تذکرۂ شعرا، ابن طوفان مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۴۹، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۲۳] کلیاتِ آتش، ص ۴۰۳، نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۹ء

[۲۴] جلوۂ خضر، صفیر بلگرامی، جلد دوم، ص ۱۰۹، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

[۲۵] ایضاً، ص ۱۰۷

[۲۶] تذکرۂ بے جگر، (قلمی) خیراتی لال بے جگر، ص ۴۵، برٹش لائبریری، لندن نقل تراجم مملوکہ جمیل جالبی
[۲۷] تذکرہ ریاض الفصحا، مصحفی مجولہ بالا، ص ۴۔۵
[۲۸] خطوطِ غالب (حصہ دوم)، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۵۷۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء
[۲۹] دیباچہ دیوانِ ششم، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ نور الحسن نقوی، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء
[۳۰] ایضاً ص ۲۸۔۲۹
[۳۱] بہارستانِ سخن۔ مطبوعہ مطبع نظامی کان پور ۱۲۷۷ھ
[۳۲] کاشف الحقائق: امداد امام اثر، (جلد دوم)، ص ۱۶۵، مکتبہ معین الادب لاہور ۱۹۵۶ء
[۳۳] سرِّ دلبراں، شاہ سید محمد ذوقی، ص ۱۴۳، محفل ذوقیہ، کراچی (طبع سوم) ۱۴۰۰ھ
[۳۴] آتش کی صوفیانہ شاعری، احتشام حسین، ص ۱۳، ماہنامہ نقوش، شمارہ ۸، لاہور ۱۹۴۹ء
[۳۵] بحر الحقیقہ، خواجہ احمد غزالی، ص ۲۷، ترجمہ محمد نذیر رانجھا، عتیق پبلشنگ ہاؤس، لاہور ۱۹۸۹ء
[۳۶] (الف) خواجہ حیدر علی آتش، اثر لکھنوی، زمانہ کانپور، جلد ۵۳، شمارہ نمبر ۴۔۵، اکتوبر و نومبر ۱۹۲۹ء۔
(ب) مسرت سے بصیرت تک، آل احمد سرور، ص ۷۰، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۷۴ء
[۳۷] مقدمہ کلام آتش، خلیل الرحمن اعظمی، ص ۸۶، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ، ۱۹۵۹ء
[۳۸] مسرت سے بصیرت تک، آل احمد سرور، ص ۸۱، مکتبۂ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۴ء
[۳۹] جلوۂ خضر، صفیر بلگرامی (جلد دوم)، ص ۱۱۷، آرہ بہار ۱۸۸۵ء
[۴۰] دریائے لطافت، انشاء اللہ خاں انشا، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶ء

چند دوسرے شعرا: طرزِ جدید کی تکرار و توسیع — پہلا باب

علی اوسط رشک: نظم و نثر

شاگردانِ ناسخ میں علی اوسط رشک کا نام اس لیے ممتاز ہے کہ انھوں نے نہ صرف اپنے استاد کی پیروی کی بلکہ ان کے مخصوص طرزِ سخن اور زبان و بیان کے اصولوں میں نئے رنگ شامل کر کے نئے امکانات کو بھی جنم دیا۔ رشک ساری عمر ناسخ سے اپنی عقیدت کا کھل کر اظہار کرتے رہے جس کی گواہی ان کے تینوں دیوان آج بھی دے رہے ہیں۔

فصاحت ہو، بلاغت ہو کہ تحقیق — نہ ہو گا کوئی تجھ سا ہائے ناسخ
جو ہوتے صایب و سلمان و سعدی — تو خالی پھر بھی رہتی جائے ناسخ

سید علی اوسط نام، رشک تخلص [۱] (۱۲۰۸ھ؟ ـ ۱۲۸۴ھ مطابق ۴ـ۱۷۹۳ـ۱۸۶۷ء) والا جاہ خطاب [۲]، سید سلمان (م ۲۱ رشوال ۱۲۱۹ھ) [۳] کے بیٹے، فیض آباد میں پیدا ہوئے [۴] ایک شعر میں خود بھی اظہار کیا ہے:

فیضِ ناسخ رشک میں کیوں کر نہ ہو — کالبد ہے خاک فیض آباد کا

رشک نے اپنی بیوی کی وفات پر ۶ قطعاتِ تاریخ کہے [۵] جن سے معلوم ہوتا ہے کہ زوجۂ رشک نے ۲۴ ربیع الآخر، بروز جمعہ، ۱۲۵۱ھ میں وفات پائی۔ وفات کے وقت ان کی عمر چالیس سال تھی۔ ۲۲ سال ان کا رشتۂ ازدواج قائم رہا گویا شادی کے وقت ان کی زوجہ کی عمر ۱۸ سال تھی۔ قطعات میں درج ان معلومات سے یہ بات سامنے آئی کہ: اگر سالِ وفات ۱۲۵۱ھ سے ۴۰ کم کر دیے جائیں جو وفات کے وقت ان کی عمر تھی تو زوجۂ رشک کا سالِ ولادت ۱۲۱۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہ شادی ۲۲ سال رہی یعنی ۱۲۵۱ـ۲۲ = ۱۲۲۹ھ میں رشک کی شادی ہوئی۔ اس وقت ان کی زوجہ کی عمر ۱۸ سال تھی یعنی ۱۲۱۱ھ + ۱۸ = ۱۲۲۹ھ اس طرح بھی سالِ شادی کی تصدیق ہو جاتی ہے۔

ایک قطعہ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ رشک کے والد کی وفات ۱۲۱۹ھ میں ہوئی۔ اس وقت رشک چھوٹے تھے اور انھیں تربیت کی ضرورت تھی۔ یہ تربیت ان کی چچی (م ۱۲۳۳ھ) نے کی۔ گویا والد کی وفات کے وقت رشک کی عمر دس گیارہ سال ہوگی۔ اگر گیارہ سال بھی مان لی جائے تو ان کا سالِ ولادت، والد کے سنِ وفات کے تعلق سے ۱۲۱۹ـ۱۱ = ۱۲۰۸ھ برآمد ہوتا ہے جس کی تصدیق ان کی بیوی کے سالِ ولادت سے بھی اس طرح ہوتی ہے کہ اگر رشک اپنی بیوی سے تین سال بڑے تھے تو ۱۲۱۱ـ۳ = ۱۲۰۸ ان کا سالِ ولادت نکلتا ہے۔ اس سے پتا چلا کہ شادی کے وقت ان کی عمر ۲۱ سال تھی یعنی ۱۲۲۹ـ۱۲۰۸ = ۲۱

خوش معرکۂ زیبا سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۳۱ھ میں بہو بیگم کی وفات کے بعد رشک لکھنؤ آ گئے [۶] لکھنؤ آنے سے پہلے بھی وہ شاعری کر رہے تھے اور میر خلیق کو غزل دکھلاتے تھے جس کی تصدیق اس قطعہ تاریخِ وفات سے

ہوتی ہے جو رشک نے میر مستحسن خلیق کی وفات (۱۲۶۰ھ) پر لکھا تھا[۷] اس سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ رشک کی شاعری کا آغاز شادی (۱۲۲۹ھ) سے کچھ عرصے پہلے ہوا۔

رشک صاحب علم انسان تھے۔ فن شعر اور علم عروض پر گہری نظر رکھتے تھے۔ فنِ لغت سے بھی گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ لفظوں کے پارکھ تھے۔ علم عروض سے واقفیت کی یہ شہرت تھی کہ میر وزیر صاحب نے جب کسی کا ایک شعر سن کر اسے ناموزوں کہا اور شاعر نے کہا کہ میر علی اوسط نے اسے موزوں قرار دیا ہے تو صبا نے جواب دیا کہ ''اگر میر علی اوسط صاحب سن چکے ہیں تو موزوں ہے''[۸] سعادت خاں ناصر نے انھیں ''زیور علم سے آراستہ و پیراستہ[۹] اور محسن لکھنوی نے ''محقق علم شعر''[۱۰] لکھا ہے۔ ابتدا میں جیسا کہ لکھا ہے انھوں نے میر خلیق سے اصلاح لی اور بڑی بہو بیگم (والدہ آصف الدولہ) کی وفات ۱۲۳۱ھ کے بعد جن کی سرکار سے وہ وابستہ تھے۔ اہلِ خاندان کے ساتھ فیض آباد سے لکھنؤ منتقل ہو گئے اور لکھنؤ آتے ہوئے استفسار پر میر خلیق نے انھیں شیخ امام بخش ناسخ سے اصلاح شعر کے لیے رجوع کرنے کا مشورہ دیا اور وہ میر امجد علی ہشیار کی معرفت شیخ صاحب کی خدمت میں باریاب ہوئے اور اسی سال ناسخ کے شاگرد ہو گئے ''ناسخ رشک'' سے سالِ شاگردی ۱۲۳۱ھ برآمد ہوتا ہے[۱۱] لکھنؤ آ کر وہ نواب معتمد الدولہ کے صاحب زادے نواب امین الدولہ مہر کی سرکار سے وابستہ ہو گئے اور جب ۱۲۴۵ھ میں معتمد الدولہ وزارت سے معزول ہو کر کان پور چلے گئے تو رشک بھی ان کے ہمراہ کان پور آ گئے۔ کان پور کا ذکر ان کی شاعری اور قطعات میں بار بار آتا ہے۔ لکھنؤ ان کا آنا جانا برقرار رہا۔ فتح الدولہ کے مشاعرے میں اکثر شریک ہوتے تھے[۱۲] ۱۲۵۸ھ میں ''جناب معظمہ'' کی جانب سے بے طلب انھیں خلعت بھی ملا جس کا قطعۂ تاریخ کہا[۱۳]

رشک مذہبی آدمی تھے۔ وضع دار، خوش خلق، قانع اور صابر و شاکر۔ جس دلیز کو پکڑا اس کے ہو کر رہے۔ پہلے فیض آباد میں بہو بیگم کی سرکار سے وابستہ رہے اور جب لکھنؤ آئے تو نواب معتمد الدولہ سے وابستہ ہو کر ان کے بیٹے نواب امین الدولہ آغا علی خاں مہر کے کارکن و استدمقرر ہو گئے اور آخر دم تک ان سے وابستہ رہے اور لکھنؤ کان پور کے علاوہ بنارس و الہ آباد بھی آتے جاتے رہے۔ ان سب شہروں کا ذکر بار بار ان کے کلام میں ملتا ہے۔ ناسخ کی زندگی ہی میں شاعر کی حیثیت سے ان کی اہمیت و شہرت قائم ہو گئی تھی۔ ۱۲۴۸ھ میں معتمد الدولہ آغا میر وفات پا گئے اور اس طرح وزارت کی امیدوں پر ہمیشہ کے لیے پانی پھر گیا۔ نواب امین الدولہ آغا علی خاں مہر حالات سے مایوس ہو کر، کربلائے معلی جانے کی سوچنے لگے۔ رشک بھی تھکا دینے والے حالات سے افسردہ ہو چکے تھے اور ان کی بھی یہی خواہش تھی کہ وہ بھی کربلائے معلی چلے جائیں۔ اسی عرصے میں ان کا نوجوان پوتا فوت ہو گیا۔ دواوینِ رشک میں کربلا جانے کا بار بار ذکر آتا ہے:

اے رشک کربلا و نجف کی لگی ہے لو　　　　مطلب نہ لکھنؤ سے نہ کچھ کان پور سے

دیوان دوم

رشک کی اتنی تمنا ہے پیمبر کی قسم　　　　جبہ سا ہو آستانِ حیدرِ کرار پر

دیوان اول

۱۲۶۷ھ میں وہ نواب امین الدولہ آغا علی خاں مہر کے ہمراہ عراق جانے کے لیے روانہ ہوئے۔ جلال لکھنوی نے ع ''کربلا جاتے ہیں دیکھو قبلہ و کعبہ مرے'' روانگی کربلا کی تاریخ نکالی جس سے ۱۲۶۷ھ برآمد ہوتے ہیں[۱۴]

۱۲۶۸ھ میں بمبئی اور وہاں سے عراق پہنچے۔ ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۳ء میں نواب مہر وفات پا گئے۔ رشک پھر وہیں رہ گئے اور ۱۲۸۴ھ/۱۸۶۷ء میں وہیں وفات پائی۔ ان کے شاگرد رشید منیر شکوہ آبادی نے دو قطعات تاریخ وفات کہے جن میں سے ایک سے عیسوی سال: ''شاہنشہِ ملک نظم بودہ حقا'' (۱۸۶۷ء) اور دوسرے سے ہجری سال: ''عابدِ کامل و خاقانی عالم افسوس'' (۱۲۸۴ھ) برآمد ہوتے ہیں[۱۵] دور دیار میں وفات سے ان کی یہ خواہش بھی پوری ہوگئی:

خوابِ لحد میں مردمِ دنیا نہ ہوں مخل — ایسی جگہ مروں کہ کسی کو خبر نہ ہو

(دیوان اول)

میر علی اوسط رشک سے تین دواوین اور ایک لغت ''نفس اللغۃ'' (۱۲۵۶ھ) یادگار ہیں۔ ایک مذہبی مثنوی ''حدیثِ رجعت مہدی'' کا ذکر، جو ۱۲۴۸ھ میں لکھی گئی، اسپرنگر کے کیٹلاگ میں آیا ہے۔ دیوان اول کا تاریخی نام ''نظم مبارک'' (۱۲۵۳ھ) ہے۔ دیوانِ دوم کا نام ''نظم گرامی'' (۱۲۶۱ھ) ہے اور دیوان سوم کا نام ''نظم آخریں'' (۱۲۶۷ھ) ہے۔ ڈاکٹر انصار اللہ نظر نے رشک کا تیسرا دیوان گورکھپور اور علی گڑھ کی نسخوں کی مدد سے مرتب کر دیا ہے جو تا حال غیر مطبوعہ ہے۔ ڈاکٹر انصار اللہ کا کہنا ہے کہ اس کا کوئی نام بھی مقرر نہیں کیا گیا تھا۔ یہ اس سال مرتب کیا گیا تھا جب رشک کربلائے معلّٰی کے لیے روانہ ہوئے تھے'' [۱۶] اور یہ سال ۱۲۶۷ھ ہے۔ پہلے دو دیوان ایک ساتھ ۱۲۶۱ھ میں چھپ گئے تھے لیکن ''اس میں میر رشک کی تحریر کے ضابطوں کی پوری طرح پابندی نہ ہو سکی تھی......انھوں نے بعض اوراق کی دوبارہ کتابت کرائی اور ایک طویل غلط نامہ آخر میں شامل کرایا جو ان کے املا اور تحریر کے اصولوں کی تفہیم کے لیے بہت مفید ہے'' [۱۷] منیر شکوہ آبادی نے تیسرے اور آخری دیوان کا قطعہ تاریخ کہا تھا جس کے آخری مصرع سے ۱۲۶۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس میں دیوان کا کوئی نام نہیں ہے۔ اسے صرف دیوان ثالث کہا گیا ہے۔ قطعہ یہ ہے:

دیوانِ ثالث جنابِ استاد — در دستِ خرد بود کتابِ الہام
ہر مطلعش آفتاب برج معنی — ہر نقطۂ اوست غیرتِ ماہ تمام
گفتم مصراعِ سال اتمام منیر — ''پاکیزہ کلام دیدم اعجاز نظام''

۱۲۶۷ھ [۱۸]

رشک کے دیوانِ اول (نظم مبارک) میں ناسخ کا رنگ نمایاں ہے۔ اس دیوان کی شاعری جذبہ و احساس سے عاری ہے اور معنی آفرینی میں بھی وہ تہ داری نہیں ہے جو ناسخ کے دیوان اول میں نظر آتی ہے۔ اس میں طویل غزلیں بھی ہیں، صنائع کا استعمال بھی ہے۔ رعایتِ لفظی و صنعتِ ترصیع بھی کثرت سے استعمال کی گئی ہے۔ زندگی کی عام باتوں کو موضوعِ شاعری بنایا گیا ہے۔ وصفِ محبوب کا بیان ساری شاعری پر حاوی ہے۔ کلام میں روانی بھی ہے، آرائش اور سجاوٹ بھی ہے۔ تعقید و تنافر لفظی، جو بہت دور کے مضمون اور معنی آفرینی کی وجہ سے ناسخ کے کلام میں گاہ گاہ نظر آتا ہے، رشک کے ہاں بہت کم ہے۔ ''نظم مبارک'' (دیوان اول)، وہ دیوان ہے جو ناسخ (۱۲۵۴ھ) کی نظر سے گذرا ہے یا جس پر ناسخ نے اصلاح دی ہیں لیکن زبان و بیان کے لحاظ سے کلام رشک، لفظیات، معنی، محاورات و روزمرہ کی سطح پر ناسخ سے مختلف ہے۔ اس میں وہ ہندی الاصل مروج اردو الفاظ دوبارہ واپس آ رہے ہیں جو ناسخ کے کلام میں خال خال نظر آتے ہیں۔ ''نظم گرامی'' (۱۲۶۱ھ) میں زبان و محاورہ کی لے اور تیز ہو جاتی ہے۔ لفظوں کا اِد

بھی ذرا سا مختلف ہو جاتا ہے تیز بول چال میں استعمال ہونے والے الفاظ رشک کی شاعری میں کثرت سے استعمال ہونے لگتے ہیں۔ زبان و بیان میں برجستگی و روانی، ردیف وقافیہ کا مشاقانہ استعمال اور زبان ومحاورہ کا لطف بھی بڑھ جاتا ہے۔ یہ رنگِ شاعری ناسخ کے رنگ سے متاثر ہونے کے باوجود اس سے دور ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ دیوان سوم میں صفائی بیان، استعمالِ زبان، محاورہ، روانی اور بڑھ جاتی ہے۔ جیسا کہ دیوانِ دوم میں نظر آتا ہے کہ زبان پر زور بڑھ رہا ہے، دیوان سوم میں یہ رجحان اور نمایاں ہو کر زبان ومحاورہ اور رعایت وروزمرہ پر زور اور واضح ہو جاتا ہے۔ تینوں دواوین میں احساس وجذبہ کا اظہار نہیں ہے۔ یہ وہی صورت ہے جو ناسخ کے دیوانِ اول میں نمایاں ہے لیکن ساتھ ہی رشک کا زورِ طبع زبان کی شاعری کی طرف ہو جاتا ہے۔ رشک کی لغت ''نفس اللغہ'' بھی اسی مزاج کی ترجمانی کرتی ہے۔

''نفس اللغہ'' (۱۲۵۶ھ) رشک کی لغت کا نام ہے جسے انھوں نے بڑے سلیقے سے مرتب کیا ہے۔ اس کا ایک حصہ حرف تہجی ''ت'' کے لفظ ''تیکس'' تک چھپ چکا ہے[۱۹] باقی حصہ تا حال غیر مطبوعہ ہے۔ اس اہم لغت کو چھپ جانا چاہیے۔ ''نفس اللغہ'' میں رشک نے وہ الفاظ جمع کیے ہیں جو عام بول چال میں استعمال ہوتے ہیں لیکن شاعری میں ان کے زمانے میں استعمال نہیں ہو رہے تھے۔ رشک کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ وہ ترکیبیں، الفاظ ومحاورات ''جو بول چال میں لطف دیتے تھے نظم میں بھی مستعمل ہوں'' [۲۰] ان میں سے اکثر الفاظ، محاورہ وروزمرہ کو رشک نے اپنی شاعری میں التزام کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اس لغت میں رشک نے جابجا قواعدِ زبان واملا بھی درج کیے ہیں۔ اور ہر لفظ، محاورہ وروزمرہ کی تشریح فارسی زبان میں درج کی ہے۔ حسب ضرورت یہ بھی بتایا ہے کہ یہ لفظ ''مذکر'' ہے یا ''مونث''۔ یہ لغت تالیف کر کے رشک نے اردو لغت نویسی کا پہلا بنیادی پتھر رکھا ہے۔ اس اعتبار سے یہ اردو کی پہلی لغت ہے۔ اس میں اکثر وہ الفاظ ملتے ہیں جنھیں رشک نے، التزام کے ساتھ، اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے اور وہ الفاظ بھی جنھیں شاعری میں استعمال کیا جانا چاہیے یا کیا جا سکتا ہے۔ اس لغت کا ان کے رنگِ شاعری سے گہرا تعلق ہے۔ اب ہم یہاں ان کے دواوین سے تلاش کر کے وہ چند شعر درج کرتے ہیں جن کے معنی ''نفس اللغہ'' میں لکھے گئے ہیں اور جنھیں رشک کے مطابق، شاعری میں استعمال ہونا چاہیے۔

لفظ، محاورہ، روزمرہ	صفحہ نفس اللغہ	شعر رشک	حوالہ دیوان
آٹھ آٹھ آنسو رونا	ص ۱	آٹھ آٹھ آنسو روتا ہوں یاد نگاہ میں چار آنکھ کر کے یار نے ناچار کر دیا	دیوان اول، ص ۷۵
پیٹھ پیچھے	ص ۱۲۷	نکتہ چیں ہیں پیٹھ پیچھے تیرے کپڑوں پر حسین صاف یہ بے ننگ دھونا دھوتے ہیں پوشاک کا	اول، ص ۸۴
آپہی	ص ۱	ہے سبزہ باغ خلد کا عکس آپہی رنگِ فلک نہیں سبز	اول، ص ۱۴۵
تاڑنا	ص ۱۳۱	قصہ جان ودل سے اے سفاک تاڑی تیری بات اک کٹاری بھی کمر میں رہتی ہے خنجر کے پاس	اول، ص ۱۴۶

لفظ	صفحہ	شعر	حوالہ
تڑپھنے پھڑکنے	ص ۱۳۷	وہ صید ہوں کہ میرے تڑپھنے پھڑکنے سے	
		حسرت کے پڑ گئے دلِ ناوک فگن میں داغ	اول، ص ۱۶۴
بھونا	ص ۸۶	وصل میں یار نہیں خوابِ فنا کے جھونکے	
		ہجر میں بھونتے ہیں سرد ہوا کے جھونکے	اول، ص ۲۸۰
تنکل	ص ۱۳۸	چھوڑیے تنکل لڑانا اب طلوعِ حسن ہے	
		کاٹیے تیغ مہ تو ابرو خم دار سے	اول، ص ۳۰۷
پھول	ص ۱۲۴	حافظ مصحف رخسارۂ رشکِ گل تھا	
		میرے پھولوں میں پڑھی سورۂ قرآں جس نے	اول ص ۳۱۷
اسکول	ص ۱۶	اے خدا طفلِ نصاریٰ ہوں نظر کے سامنے	
		گھر بنے ایسا کہ ہو اسکول گھر کے سامنے	اول ۳۵۵
بول بالا ہونا	ص ۷۶	فرشتے ہیں مشتاق قدوتحن کے	
		ترا بول بالا ہوا چاہتا ہے	اول ۳۶۰
پہاڑ	ص ۱۱۸	ہجر میں ہے پہاڑ ابر سیاہ	
		بارِ خاطر ہے فصل بارش کی	اول ۳۷۶
بھٹنی (سرپستاں)	ص ۷۹	کیوں نہ ہو کانِ جواہر سینۂ شفاف یار	
		بھٹنیاں نیلم کی تو ہیرے کی بائیں چھاتیاں	دوم ص ۲۲۰
بہتیرا (بسیار افزواں بود)	ص ۷۹	چشمِ باطن صاف انگیا کے کٹورے بن گئے	
		یار نے ظاہر میں بہتیری چھپائیں چھاتیاں	دوم ص ۲۲۱
پنگڑی	ص ۱۱۲	تو بھی گل شاداب ہے پھولوں کی بھی ہے سیج	
		کیوں تیری پلنگڑی میں نہ ہو وضع چمن کی	دوم ۲۸۲

یہاں ہم نے ''نفس اللغہ'' اور ''دیوان رشک'' سے چند مثالیں دی ہیں ورنہ بے شمار الفاظ ایسے ہیں جنھیں رشک نے استعمال کیا ہے اور شاعری میں برت کر دوسروں کو استعمال کرنے کی ترغیب دی ہے۔ ناسخ کے ہاں ان میں سے مشکل ہی سے کوئی لفظ ملے گا۔ مروج خالص ہندی الاصل اردو الفاظ کو اصلاحِ زبان کی تحریک میں شامل کرنے کا عمل رشک کا اضافہ ہے۔

''نفس اللغہ'' میں رشک نے ایسے ہی لفظوں کو شامل اور ان کے معنی بیان کیے ہیں اور اگر کوئی لفظ یا ترکیب کئی کئی معنی میں استعمال ہوئی ہے۔ تو اس کے سارے معانی درج کیے ہیں۔ مثلاً لفظ ''پھول'' کے آٹھ اور لفظ ''پھوٹنا'' کے گیارہ مختلف معانی دیے گئے ہیں۔

ضرورت کے مطابق کہیں کہیں معنی کے ساتھ اردو قواعد و املا کے اصول بھی بیان کیے ہیں اور یہ وہ بنیادی اصول ہیں جو ہمیں ''دریائے لطافت'' کے بعد صرف اس لغت میں ملتے ہیں مثلاً لفظ ''بھونا'' کے تحت رشک نے اردو املا کے وہ بنیادی اصول بیان کر دیے ہیں جن پر آج تک عمل ہو رہا ہے۔

بھونتا:

(ف) بریاں کردن ۔ بدانکہ درلفظ ہندی (اردو) ہرگاہ دوحرف از یک جنس در دو کلمہ بہم آئند بہ نوعے کہ آخر اول در اول کلمہ آخر حرف متجانس باشد مانند، ماننا و چھنا و اس سے و اس سے این چنیں جابہ یک حرف اکتفا کردہ تشدید دادن خطاست بلکہ ہمیں صورت نویسند کہ نوشتہ شدہ و اگر دو حرف یک جنس در یک کلمہ بود بر یک حرف اکتفا کنند چنانکہ مانند بلی وللو و کتا و کوا و جز آنہا[۲۱] (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

رشک نے کہیں لفظ یا محاورہ کے تحت اردو شعرا کے کلام سے مثالیں دی ہیں اور کہیں ایسی معلومات بھی فراہم کی ہیں جو کسی شخص کی انفرادی خصوصیات پر روشنی ڈالتی ہیں مثلاً ''بھاری پتھر'' کے تحت یہ عبارت ملتی ہے:

بھاری پتھر جائے گویند کہ کسے وچیزے دراختیار خود نباشد چناں کہ شیخ امداد علی متخلص بہ بحر کہ از تلامذۂ جناب شیخ صاحب مرحوم وطبع موزوں وفکر کامل دانند، درعروض ہم دخل معقول دارند، می فرمایند: ع بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا''[۲۲]

''نفس اللغہ'' میں ایسے ایسے الفاظ ومحاورات بھی آئے ہیں کہ اس سے پہلے نہ وہ لغت کا حصہ بنے تھے اور نہ کسی نے انھیں جمع کیا تھا مثلاً یہ الفاظ دیکھیے:

''الٹوانسی کبیر کی ۔ بمنا بل توڑ ۔ بل گوندھن ۔ بمئی حاطہ ۔ بلا بوغما ۔ بلہرا ۔ بلینڈی ۔ بم ۔ اونٹکا ۔ اوت ۔ اوبڑا گھبڑا ۔ اتوث ۔ اوچکی ۔ اپلے ۔ اناغفیل ۔ امکا ڈھمکا ۔ الوپ انجن ۔ الغی ۔ اکپولیا ۔ اٹھونس ۔ اٹ تھو ۔ اچپلاہٹ ۔ اچھوتی ۔ اڈھیلچا ۔ اڈیان ۔ اڑاگوڑی ۔ اڑگڑا ۔ اڑواڑ ۔ اکڈال ۔ اکڑبکڑ ۔ انگڑ کھنگڑ وغیرہ۔

انگریزی زبان کے کئی الفاظ بھی لغت میں ملتے ہیں جو اس زمانے میں عوام وخواص کی زبان پر جاری ہو چکے تھے مثلاً اپیل (بروزن کفیل) ۔ اپیلانٹ (مدعی مرافعہ ثانی باشد) ۔ ارگن (بروزن گردن ۔ نوعے از ساز انگریزاں باشد ولغت انگریزیست) ۔ اسکاتر (صندوق) ۔ اسکول وغیرہ ۔ بعض انگریزی الفاظ رشک نے اپنی شاعری میں بھی باندھے ہیں جیسے اسپتال ۔ اسکول ۔ رفل (رائفل)، ڈاکٹر، وغیرہ ۔ فن لغت نویسی کے اعتبار سے ''نفس اللغہ'' بڑی تاریخی اہمیت رکھتی ہے۔

(۲)

پچھلے صفحات میں ناسخ کی شاعری پر بحث کرتے ہوئے ہم لکھ آئے ہیں کہ ناسخ نے جذبہ واحساس کو خارج کر کے معنی بندی اور مضمون آفرینی پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھی اور ساتھ ہی ایسے الفاظ استعمال کیے جو شاعری کے لیے کھردرے اور بے ڈول سمجھے جاتے تھے ۔ ان دونوں رجحانات کو ناسخ کے شاگردوں نے اپنے طور پر قبول کیا ۔ ناسخ مضبوط تخیل کے مالک تھے ۔ انھوں نے ایسے مضامین ومعانی باندھے جن میں دور کی کوڑی لا کر حیرت کا عنصر ابھرا گیا تھا ۔ معنی کی تلاش ہی طرزِ جدید کا حاصل تھا ۔ اس عمل سے معنی آفرینی اردو شاعری کا جزو بن گئی ۔ اور غزل کا دائرۂ عمل وسیع تر ہو گیا ۔ ناسخ نے ہندی الاصل الفاظ کو طرز جدید سے خارج کیا تھا اور ان کی جگہ فارسی وعربی کے الفاظ استعمال کیے تھے ۔ ان کے شاگرد رشک نے جذبہ واحساس کو تو ناسخ کی طرح خارج رکھا لیکن ایسے اردو الفاظ، تراکیب

محاورات، جو عام بول چال کا حصہ تھے انھیں، ناسخ کے برخلاف، دوبارہ اپنی شاعری میں استعمال کیا۔ انھوں نے زبان و بیان کے ساتھ املا و تلفظ کا بھی خیال رکھا اور زبان پر اتنا زور دیا کہ وہ اصلاحِ زبان کے سرخیل بن گئے۔ نئے نئے ہندی الاصل اردو الفاظ و محاورات کو چن چن کر اپنے کلام میں استعمال کیا۔ رشک کے ہاں دیوانِ اول میں تو رنگ ناسخ واضح طور پر موجود ہے لیکن دیوان دوم و سوم میں معنی آفرینی کا ناسخی رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے اور اس کی جگہ بول چال میں مستعمل محاورات اور الفاظ لینے لگتے ہیں۔ ان کی شاعری جذبہ و احساس سے تو دور رہتی ہے لیکن مضمون آفرینی کے بجائے زبان کی چاشنی، محاورہ کا مزا اور رعایت لفظی کا لطف اس طور پر رنگ جماتا ہے کہ شاعری میں "اردو پن" واپس آجاتا ہے۔ مضمون آفرینی کے زیر اثر رشک نے ہر قسم کے خیالات و مضامین، کلیے اور کلیشے اپنی شاعری میں باندھے ہیں لیکن ساتھ ہی زبان و محاورہ کا مزہ بھی شامل رکھا ہے۔ یہ اردو پن رشک کی شاعری کا نمایاں پہلو ہے۔ دیوان اول کے یہ شعر دیکھیے جن میں ناسخ کا اثر بھی واضح ہے اور زبان و محاورہ کا مزہ بھی نمایاں ہے:

ایک دن کام ہی آجاتا ہے کھوٹا پیسہ — داغ سینے کا چراغِ شبِ ہجراں ہوگا
جو ملیے اس سے تو رہتے ہیں دل کو دو دھڑکے — خیالِ مرگ جدا خوفِ انقلاب جدا
آنکھیں بتوں کی ہوتیں تو جھوٹوں نہ پوچھتے — ان کو خدا نے دیکھ کے پتھر بنادیا
جب تک رہا وہ شہد لب آموں کی فصل میں — شوقِ ذہن سے باغ میں ٹپکا لگادیا
کپڑے تو کیسے چھن گئیں لوگوں کی پگڑیاں — جس راستے میں وہ صنم کج کلاہ گیا
روزِ حشر و شبِ فرقت سے یہ دونوں ہیں دراز — شرط ہم بدتے ہیں اے جان تیری زلفوں پر
ہیں پست فطرتوں سے زیادہ بلند طبع — دنیا میں جتنے ٹیلے ہیں اتنے گڑھے نہیں
ہجر میں آتی ہے برسات پڑا جلتا ہوں — اے خدا بھاڑ میں جائیں یہ ہوا کے جھونکے

ان اشعار میں ایک مصرع پر ناسخ کا رنگ اور دوسرے پر رشک کا اپنا مزاج و رنگ حاوی ہے۔ یہ دونوں رنگ ابھی مل کر ایک نہیں ہوئے ہیں اس لیے بھادوں کی طرح بارش اور دھوپ ایک ساتھ نظر آرہے ہیں۔ رشک کے ہاں جب یہ رنگ مل کر ایک ہو جاتے ہیں تو مضمون آفرینی اور ہلکی پڑ جاتی ہے اور زبان شاعری میں رنگ گھول دیتی ہے جس سے وہ اردو پن پیدا ہوتا ہے جو رشک کی انفرادیت ہے۔ یہ اردو پن رشک کی ردیفوں میں بھی نظر آتا ہے اور شاعری کی زبان اور لفظیات میں بھی۔

پھبتی کاتی ہے دل آپ کے درزی کی یہ صنعت — انگیا میں بنایا بھی تو چڑیا کو بنایا
تو نے گلوری کھا کے جو تیغا اٹھالیا — ہم نے بھی اپنے قتل کا بیڑا اٹھالیا
ساقی ہمیں منھ نہیں لگاتا — ساغر منھ سے لگائیں کیا ہم

یا وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

یار کو ہم سے کچھ لگاؤ نہیں — وہ محبت نہیں وہ چاؤ نہیں

اس غزل میں رشک نے تاؤ۔ پلاؤ۔ ناؤ، (نان) پاؤ۔ گاؤ۔ چواؤ۔ گھاؤ۔ بہاؤ۔ دکھاؤ۔ الاؤ۔ باؤ۔ بھراؤ قافیے باندھے ہیں جن سے اردو پن کا رنگ نمایاں ہوتا ہے یا وہ غزل جس کا ایک شعر یہ ہے:

ہوں وہ مجنوں کہ جو ہوں طالبِ وصلِ لیلیٰ — نجد سے کہتی ہوئی آئے کہ آئی آئی

اس ساری غزل میں اردو پن مزاجِ شاعری کا حصہ بن گیا ہے۔ رشک کے دیوان دوم وسوم میں یوں لگتا ہے جیسے اردو زبان منجھ کر صاف وشستہ ہوگئی ہے اور اردو شاعری بول چال کی زبان سے پھر قریب آ گئی ہے اور خود ردیف وقافیہ اردو پن کا حصہ بن گئے ہیں:

مجھ سے اقرار کیا تھا کہ نہ بھولیں گے تجھے ـــــ نہیں معلوم اسے یاد رہا یا نہ رہا
تمھاری چھاتیاں ملنے کو صانع نے بنائی ہیں ـــــ نہیں تو ہاتھوں نے پایا ہے کیوں چوڑا او محرم کا
کون پوچھے گا مجھے بات نہ پوچھے کا جو تو ـــــ کس کی مانوں گا نہ مانوں گا اگر تیری بات
کبھی دیکھا مجھے در پر تو کہا دانستہ ـــــ آج آئے تھے کہاں ہو کے کدھر سے نکلے
وائے اندھیر کٹ گئی شب وصل ـــــ کنگھی چوٹی میں مسّی کا جل میں

ایک غزل کی ردیف ''ہوتو ہو'' ہے اور قافیے مغفور، مشہور، حور، نور ہیں جس کا ایک شعر یہ ہے:

روتا پھرا ہوں تیری جدائی میں شہر شہر ـــــ افسانہ میرے عشق کا مشہور ہو تو ہو

اس غزل پر رنگِ ناسخ حاوی ہونے کے باوجود ردیف کی وجہ سے اردو پن نمایاں رہتا ہے۔ اسی طرح وہ غزل جس کا مقطع یہ ہے:

سخت ہیں اے رشک امور دوستی ـــــ رابطہ مجھ کو کسی سے تھا، نہ ہے

یہاں بھی ردیف کی وجہ سے اردو پن حاوی رہتا ہے۔ دیوان سوم میں اردو پن کا یہ لہجہ اور نمایاں ہو جاتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

غیروں سے ایک آن نہ پایا جدا اسے ـــــ ملنے کو اس سے کہتے وہ موقع کہاں ملا
اب آہ میں اثر ہے نہ فریاد میں اثر ـــــ یا دن وہ تھے کہ منھ سے کہا اور ہوگیا
آتشِ عشق جائے چولھے میں ـــــ جل گیا، بجھ گیا، گیا گذرا
کیوں کر ملے نشان کہیں یا پتا کہیں ـــــ پوچھا جو قصدِ سیر کدھر ہے، کہا کہیں
لوگ کہتے ہیں نہیں بجھتی ہے پکے گھر کی آگ ـــــ پختہ کاروں سے یہ پوچھا چاہیے جب دل جلے

دیوان سوم میں یہ اردو پن اور نمایاں ہو کر زبان کی شاعری کا رنگ اختیار کرنے لگتا ہے۔ یہی اردو پن اس دور میں رشک کی دین ہے اور اسی وجہ سے رشک کی زبان وہی ہے جو آج استعمال میں آ رہی ہے۔ ناسخ اور طرزِ جدید کے اثرات کے ساتھ یہ بالکل نئی صورت ہے جو رشک کے کلام سے پیدا ہوئی ہے۔ زبان کا وہ روپ جو رشک کے کلام میں سامنے آیا اور جو صورت عام بول چال کے الفاظ و محاورات سے پیدا ہوئی اس نے اردو شاعری کو وہ لہجہ دیا جو زبان و بیان کو تازہ دم کر دیتا ہے۔ اسی کے زیرِ اثر نئی اصنافِ سخن نے ترقی کی۔ امانت کی ''اندر سبھا'' ہو یا آباد اور دوسرے شعرا کی واسوختیں، شوق کی مثنویاں ہوں یا انیس کا مرثیہ ان سب میں زبان و بیان کا یہی نیا رجحان رنگ بھرتا ہے۔ یہی علی اوسط رشک کی شاعری کا وہ مستحکم پہلو ہے جس سے اردو زبان کے بڑھنے پھیلنے کا راستہ کھل گیا۔

رشک کی شاعری ''عشقیہ شاعری'' نہیں ہے بلکہ وصفِ محبوب کے بیان کی ''حسنیہ شاعری'' ہے جس میں محبوب کو باطن کی نہیں ظاہر کی آنکھ سے دیکھا گیا ہے۔ اسی لیے فراق و ہجر کے بیان میں بھی فراق و ہجر کا تجربہ نظر نہیں آتا۔ جب جذبہ و احساس کو شاعری سے خارج کیا جائے گا تو خارجی روپ ہی شاعری میں ابھرے گا۔ یہی سب پہلو

رشک کے ہاں ابھرتے اور سامنے آتے ہیں۔ جب رشک گلزارِ حسن کے بیان سے ہٹتے ہیں تو وہ عام، مفید اور اخلاقی پہلوان کے ہاں در آتے ہیں جن کا انھوں نے مشاہدہ کیا ہے۔ یہاں بھی زور رعایتِ لفظی کے ساتھ لفظ، محاورہ اور روزمرہ پر رہتا ہے اور ان کی شاعری کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

منظور اگر یہ ہے کہ ملے فیض کا عوض — دے اس طرح کہ دستِ کرم کو خبر نہ ہو

کچھ بھی ہو سکتا نہیں بے کد و کاوش دہر میں — کارِ آساں چاہیے یا کارِ مشکل چاہیے

بقا ملے کہ فنا پائے نام ہے اس میں — کہ جس سے نام رہے آدمی وہ کام کرے

مایہ داروں کو عجز پھلتا ہے — کیوں نہ جھک جائیں میوہ دار درخت

رشک اپنی غزل میں اکثر دو باتوں یا دو پہلوؤں کے تضاد یا اتحاد کا مقابلہ کر کے اسے دوسرے مصرع کے خیال سے جوڑ دیتے ہیں جس سے دو الگ الگ باتیں یا پہلو مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور لطفِ شعر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ غزل میں رشک کا یہ امتیازی رنگ ہے اور تواتر کے ساتھ تینوں دواوین میں ملتا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

فراقِ یار کا مطلب لکھوں تو ہو جائیں — ورق سے حرف جدا، جلد سے کتاب جدا

جو ملیے اس سے تو رہتے ہیں دل کو دو دھڑکے — خیالِ مرگ جدا، خوفِ انقلاب جدا

اس پوری غزل میں رشک نے یہی طریقِ عمل باقی رکھا ہے۔ دوسری غزلوں کے یہ دو تین شعر اور دیکھیے:

جیتا ہوں وصلِ یار سے مرتا ہوں ہجر سے — جینا مرا محال نہ مرنا مرا محال

وہ آنے میں آفت ہے جانے میں آندھی — نہ آنے سے حاصل نہ جانے سے حاصل

شہِ ملکِ جفا تم ہو شہِ ملکِ وفا ہم ہیں — یہاں ہم سا نہیں دیکھا وہاں تم سا نہیں دیکھا

بندہ وہ ہے جو عشق میں اتنا ہو باتمیز — اللہ اور ہے بتِ سفاک اور ہے

رشک کے ہاں اکثر غزلیں کسی ایک خیال ایک مضمون کی ترجمانی کرتی ہیں اور غزل میں تسلسل کا احساس برقرار رہتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعری اب غزل کے الگ الگ اشعار کے بجائے کسی ایک موضوع یا خیال کو بیان کرنے کی طرف مائل ہو رہی ہے۔ اس رجحان سے آنے والے زمانے میں نظم گوئی کا رجحان پیدا ہوا۔ یہ رجحان نہ صرف رشک ہی کے ہاں نہیں ہے بلکہ اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں بھی ملتا ہے بلکہ ناسخ کی بہت سی غزلوں میں اس کی شبیہ نظر آتی ہے۔

ناسخ اور دوسرے معاصر شعرا کی طرح رشک کے ہاں بھی طویل غزلیں ملتی ہیں۔ دیوان اول میں ان کی سب سے طویل غزل ۲۸ شعروں اور چار مطلعوں پر مشتمل ہے۔ ان طویل غزلوں کے مزاج میں موضوع یا خیال کی یکسانیت کا اظہار ہوتا ہے۔ خاصی تعداد میں غزلیں مشکل زمینوں میں کہی گئی ہیں لیکن یہ عمل دیوان اول میں زیادہ ہے۔ دوسرے میں کم ہو جاتا ہے اور تیسرے میں اور کم ہو جاتا ہے اور چھوٹی بحر کی رواں، زبان کی چاشنی اور بول چال میں مستعمل روزمرہ و محاورات والی غزلیں ان کی جگہ لے لیتی ہیں۔ اس رجحان سے اردو پن بیان پر غالب آ جاتا ہے۔ یہاں ''معنی بیگانہ'' کا ناسخی رجحان بھی تحلیل ہو جاتا ہے۔ رشک نے اپنی غزل میں یہ کام شعوری طور پر کیا ہے جس کا اظہار دیوانِ سوم کے ایک شعر سے بھی ہوتا ہے:

غیر کے لفظ و معنی سے یہ نفرت ہے مجھے ‏ ‏ ‏ ‏ کہ غزل بھر میں نہیں معنیٰ بیگانہ کہیں

رشک کے ہاں شاعری بدستور جذبہ واحساس سے عاری ہے اور اپنی رنگت بدل کر اب بھی ''خارجیت'' پر ہی زور دے رہی ہے۔ یہی خارجیت، مضمون آفرینی کے ساتھ، اس دور کی لکھنوی شاعری میں عام ہو جاتی ہے۔ مضمون آفرینی کے اس رجحان کو شاعروں نے طرح طرح سے استعمال کیا حتیٰ کہ رعایت لفظی سے بیان میں لطف پیدا کرنے کے ساتھ مضمون آفرینی کا کام بھی لیا۔ یہ صورت رشک کی غزل میں عام طور پر ملتی ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو چار شعر پڑھیے۔ یہاں ہر شعر میں رعایت لفظی کو مضمون آفرینی کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ آپ شعر میں استعمال ہونے والی رعایت لفظی کی جب بھی وضاحت کریں گے تو اس سے ہمیشہ مضمون پیدا ہوگا

جہاں کہیں میں بتہِ نخل بار دار آیا ‏ ‏ ‏ ‏ غم اپنے نخل تمنا کا بار بار آیا

دانستہ لفظ راز کو پڑھتا رہا ہوں راز ‏ ‏ ‏ ‏ ایسا مجھے خیال ہے اخفائے راز کا

نفرت نیاز مند سے ہے اس قدر اسے ‏ ‏ ‏ ‏ کھانا کسی کے گھر کا نہیں کھاتا نیاز کا

آنکھیں بتوں کو ہوتیں تو جھوٹوں نہ پوچھتے ‏ ‏ ‏ ‏ ان کو خدا نے دیکھ کے پتھر بنا دیا

عاشقوں کے رنگ، رنگِ زعفراں سے کم نہیں ‏ ‏ ‏ ‏ صاف شہر عشق پر کشمیر کا دھوکا ہوا

ہے عبث آمدِ جاناں کی توقع رکھنا ‏ ‏ ‏ ‏ یہ مگر زندگی رفتہ کا آنا ٹھہرا

کلامِ رشک پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ رشک کے ہاں زبان کی شاعری کی طرف متوازی رجحان بھی ساتھ ساتھ چل رہا ہے جس سے وہ لطفِ بیان پیدا کرتے ہیں۔ یہ ایک رجحان کے طور پر رشک کے ہاں بار بار سامنے آتا ہے۔ چھوٹی بحر کی اکثر غزلیں اسی رجحان کی ترجمان ہیں:

رشک سے بات بھی کرتے نہیں اب ‏ ‏ ‏ ‏ کہیے اس بات کو کیا کہتے ہیں

یہ بھی نہ پوچھا کبھی صیاد نے ‏ ‏ ‏ ‏ کون رہا کون رہا ہو گیا

ہجر میں تاب و تواں ہوش و حواس ‏ ‏ ‏ ‏ سب گئے دھیان تمہارا نہ گیا

غمزہ نہ اُٹھ سکا دلِ شیدا اٹھالیا ‏ ‏ ‏ ‏ کس چیز کو اٹھانے گئے کیا اٹھا لیا

زبانیں تو پیدا کریں پہلے حاسد ‏ ‏ ‏ ‏ اسی منہ سے طرزِ سخن چھین لیں گے

مثالیہ کی جو صورت ہمیں ناسخ کے ہاں نظر آتی ہے، رشک کے ہاں مضمون آفرینی کی طرح ہلکی پڑ جاتی ہے۔ یہاں شاعرانہ دلیل میں وہ زور پیدا نہیں ہوتا جو استاد ناسخ کے ہاں ملتا ہے۔ رشک کے ہاں رعایت لفظی کی وجہ سے زبان پر زور بڑھ جاتا ہے اور مثالیہ کا مزاج و رنگ بدل جاتا ہے:

کیوں رفعتوں میں روح نہ ہو جسم سے بلند ‏ ‏ ‏ ‏ گھوڑے سے مرتبہ ہے زیادہ سوار کا

اس دور میں قریب سے غفلت نہیں بعید ‏ ‏ ‏ ‏ دیکھو کہ آنکھوں کو نہیں آتا نظر دماغ

ہیں پست فطرتوں سے زیادہ بلند طبع ‏ ‏ ‏ ‏ دنیا میں جتنے ٹیلے ہیں اتنے گڑھے نہیں

حیرتی میرے یم طبع کو اُلٹا سمجھے ‏ ‏ ‏ ‏ کہ نظر آتا ہے آئینے میں دریا الٹا

اس ''مثالیہ'' کا مقابلہ اگر ناسخ سے کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ رشک کے ہاں یہ طرز دبا دبا سا ہے۔ شاعرانہ دلیل اتنی دلچسپ، دل لگتی اور قطعی نہیں ہے کہ قاری اسے فوراً قبول کرلے۔ یہاں دلیل میں وہ قوت بھی نہیں ہے جو ناسخ کے ہاں

محسوس ہوتی ہے لیکن جہاں تک صفائی بیان، الفاظ ومحاورہ کے استعمال اور مشاقی کا تعلق ہے رشک اپنے معاصر شعرا سے آگے ہیں:

شعر ہیں نقش دلِ خلق نگیں　　　ہم گئے نام ہمارا نہ گیا

رشک نے جو کچھ کیا اور جو کچھ لکھ کر یادگار چھوڑا اس کی تاریخی اہمیت آج بھی اسی لیے قائم ہے کہ اس نے اپنے دور کو متاثر کیا، اسے بدلا اور امکان کے نئے در وا کیے۔ رشک نے اصلاحِ زبان کی تحریک کو ایک صورت دی اور استاد ناسخ کی اصلاحِ زبان میں مزید اضافے کر کے اسے جان دار بنایا۔ ناسخ نے ہندی الاصل الفاظ ومحاورے اپنی شاعری سے خارج کر کے ان کی جگہ عربی وفارسی الفاظ کو استعمال کیا تھا۔ رشک نے بول چال کے ہندی الاصل الفاظ کو دوبارہ کثرت سے استعمال کر کے ایک نئے رجحان کی صورت دی جس سے اردو پن گہرا ہو گیا اور اردو شاعری کی زبان بدل گئی اور شاعری دوبارہ اپنی فطری ڈگر پر واپس آ گئی۔ اگر رشک یہ کام نہ کرتے تو ناسخ کی زبان کے زور تلے اردو شاعری دبی رہتی جیسے ناسخ نے مضمون آفرینی اور معنی بندی کے رجحان سے اردو غزل میں ہر طرح کے مضامین پیش کرنے کا راستہ کھول کر نئی غزل کو نئے امکانات سے روشناس کرایا تھا، اسی طرح رشک نے زبان وبیان میں اردو پن پیدا کر کے مضمون آفرینی کی دنیا میں اظہار بیان کو ایک نیا روپ دیا اور یہ دونوں رجحان مل کر اردو غزل کی نئی وسعتوں کا سبب بنے۔ آج رشک کے شعر پھیکے پھیکے سے نظر آتے ہیں لیکن تاریخی اعتبار سے جو کام انھوں نے کیا اور شاعری کی زبان میں اردو پن کو نمایاں واجاگر کر کے اسے اپنے پاؤں پر کھڑا کیا، وہ رشک کی دین ہے، آج کی اردو کے لسانی روپ میں رشک کا اثر شامل ہے۔

رشک نے وہ ہندی الاصل اردو الفاظ ومحاورات، جو ناسخ نے اپنی شاعری سے خارج کیے تھے، دوبارہ اپنی شاعری میں سلیقے سے استعمال کیے جن میں سے کچھ ہم ان کے ''دواوین'' سے یہاں درج کرتے ہیں۔

''ٹھنک۔ دھڑکا۔ پکھال۔ چاندماری۔ منھ لگائی۔ گورکنارے ہونا۔ لاسا لگا رہنا۔ گوٹ۔ گھڑا لگا رہنا۔ دوڑ دھوپ۔ ٹیکا۔ اتو۔ اتو پراتو ہونا۔ گھٹ بڑھ کا بکھیڑا۔ بڑانا۔ سڑی۔ ایسے ویسے کا کہا۔ پتھر پڑنا۔ شرط بدنا۔ آنکھ۔ تاڑنا۔ تڑپھنا پھڑکنا۔ گل ہونا۔ پانی چوانا۔ الاؤ۔ گھاؤ۔ تاؤ۔ نبھتے۔ رت جگا۔ لنگی۔ منڈوا روتا۔ بکھیڑے سے چھڑانا۔ سڑک۔ بگھیاں۔ مڑوڑ۔ نیچا۔ انڈا۔ بھاڑ میں جانا۔ ہاتھوں کے طوطے اڑنا۔ چٹکیوں میں اڑانا۔ چول ڈھال۔ ٹٹی۔ ہڈی ہڈی۔ تنکل۔ توا۔ بول بالا۔ منڈلی۔ ٹیڑی۔ بجکی۔ بگھی۔ مٹھائی۔ جھوننا۔ دہائی۔ اندھیر مچانا۔ پہاڑ ہونا۔ امٹ۔ کھل گیا۔ چوپڑ۔ پان دان۔ گلوری۔ ڈھب۔ انگیا۔ مرتبان۔ حلوا نکل جانا۔ جاڑا نکلنا۔ ٹل ٹل جانا۔ ڈالا۔ مگدر۔ اچار۔ چلم۔ تماچا۔ دانت بیٹھنا۔ مچھی بھون۔ مونڈھا۔ چوڑاؤ۔ جٹی۔ آنکھ مچولا۔ کوڑی کوڑی۔ جلا بھنا۔ کتھا چونا۔ گھنا۔ کنویں کا پانی ٹوٹنا۔ نہرا۔ بکھیرہ۔ ملار (ملہار)۔ چھریرا۔ چھٹنا۔ کٹہرا۔ بیڑا اٹھانا۔ پھریرا۔ دسہرا۔ تتہرا۔ انگیٹھی۔ اوری (اوربی)۔ قرضوں ملنا۔ منھ آنا۔ تھم (ستون)۔ ہتیلی کا پھپھولا۔ حال پتلا ہونا۔ منھ کی کھانا۔ بھٹی۔ بے ادائیں۔ دل چرانا۔ چوکڑی بھولنا۔ برعکس۔ بال پڑنا۔ ناخن لینا۔ بھٹنی۔ بہتیری۔ رگڑے۔ روؤ پیٹو کڑ ہو، کڑا ہو۔ چھیڑ چھاڑ۔ پنگڑی۔ ڈھیلوں۔ کبڈی۔ ہاتھ اٹھانا۔ تڑپھ تڑپھ......''

ان الفاظ، روزمرہ ومحاورات سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ رشک نے دورِ ناسخ میں کتنے ہندی الاصل الفاظ ومحاورات کو، بول چال کی زبان سے لے کر اپنی شاعری میں داخل کیا جن سے ''اردو پن'' کا مزاج روشن ہو گیا۔ بول چال کی زبان

سے مروّج الفاظ لیتے ہوئے انھوں نے کئی انگریزی زبان کے وہ الفاظ بھی اپنی شاعری میں شامل کر لیے جو عوام و خواص میں زبان کا حصہ بن گئے تھے جن میں سے چند یہ ہیں:

اسپتال — اے جانِ زار لکھنؤ چل اسپتال سے — دار الشفا نہیں جو جگہ دل کشا نہیں

رفل (رائفل) — اچھی رفل کی گولی کا ہے تو رَتل میں بھی — مژگانِ یار میں ہے اگر لاگ تیر کی

اصطرلاب — علم حاصل ہو تو راہ اقلِ واعلیٰ ہے ایک
حالِ گردوں صاف کھل جاتا ہے اصطرلاب سے

اسکول — اے خدا طفلِ نصاریٰ ہوں نظر کے سامنے — گھر بنے ایسا کہ ہو اسکول گھر کے سامنے

کنپو (کیمپ) — ایک دم رویا اگر کنپو میں مَیں — گنگ کا دریا نمونا ہو گیا

ڈاکتر — عیسیٰ کے بھی علاج کا شہرہ نہیں سنا — طفال ڈاکتر کے سوا کانپور میں

لسانی سطح پر رشک نے اپنے استاد ناسخ سے جو کچھ سیکھا اسے تو اپنی زبان میں استعمال کیا ہی مثلاً اعلانِ نون کے سلسلے میں ناسخ نے بتایا تھا کہ اگر ایسا لفظ جس کا آخری حرف نون ہو تو شاعری میں استعمال کرتے ہوئے نون کا اعلان کیا جائے جیسے جوان ۔ آسمان ۔ جان ۔ مکان وغیرہ، لیکن اگر یہ مرکب ہو تو اعلانِ نون نہ کیا جائے جیسے مردِ جواں ۔ کفر و ایماں وغیرہ ۔ ناسخ نے کہا تھا:

یہ زمین اچھی نہ تھی ناسخ ولیکن فکر نے — حسن پیدا کر دیا ہے نون کے اعلان نے

رشک نے اس اصول کی پوری طرح پابندی کی ہے جب کہ ناسخ کے ہاں اس اصول کو ماننے سے پہلے نون غنّہ کا استعمال ملتا ہے ۔ رشک کے ہاں یہ صورت ملتی ہے:

چشم تر کا جو امتحان کروں — نام کوئی نہ لے سمندر کا

سترہ شعر کی ایک پوری غزل میں ایسے قافیے لائے گئے ہیں جو نون پر ختم ہوتے ہیں اور ہر شعر میں رشک نے اعلانِ نون کیا ہے ۔ اس غزل کا مطلع یہ ہے:

غزل میں شاہد مضموں جوان بھاتا ہے — نئی زمین نیا آسمان بھاتا ہے

یہی صورت اس غزل میں ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

سسک رہے ہیں کئی ناتوان سے باہر — قدم نکال کسی دن مکان سے باہر

یہ اصول شاگردانِ ناسخ مثلاً رشک، برق، وزیر، بحر وغیرہ کے ہاں التزام کے ساتھ ملتا ہے ۔ منیر شکوہ آبادی نے جو پہلے ناسخ کے اور بعد میں رشک کے شاگرد ہوئے، اسی اصول کی طرف اس شعر میں اشارہ کیا ہے:

منیر افسردہ ہوں پابندیِ عطف و اضافت سے — وگرنہ لطف دکھلاتا مضامینِ گریباں کا

رشک نے لفظ ''لکھا'' اور ''اٹھا'' وغیرہ کو تشدید کے ساتھ استعمال کیا ہے لیکن ایک آدھ جگہ بغیر تشدید کے بھی ملتا ہے ۔ غالباً یہ شعر اس وقت لکھے گئے ہوں گے جب یہ اصول پوری طرح طے نہیں ہوا تھا:

فراقِ یار کا مطلب لکھوں تو ہو جائیں — ورق سے حرف جدا جلد سے کتاب جدا

خاک میرے سرِ شوریدہ پر افسر ہوتا — نہ لکھا تھا جو مقدر کا وہ کیوں کر ہوتا

ناسخ نے اسے تشدید کے ساتھ اس طرح استعمال کیا ہے:

ع　آپ کی راست روی کے جو میں لکھوں مضمون

اہلِ دہلی نے اس اصول کو تسلیم نہیں کیا اور وہ حسب ضرورت تشدید اور بغیر تشدید دونوں طرح سے باندھتے رہے۔ اس قسم کی چھوٹی چھوٹی باریکیوں سے لکھنؤ اور دہلی کی زبان کا فرق پیدا ہوا۔

رشک کے ہاں اصول املا بھی ارتقائی عمل سے گذرا مثلاً یہ شعر اس طرح لکھا گیا ہے:

باغ میں سن کے ترے بوئے بدن کی تعریف　　　بلبلیں کہتی ہیں پھولوں میں بسایا ہم کو

''بوئے بدن'' یائے مجہول (بڑی یے) کو ہمزہ کے ساتھ استعمال کر کے ترکیب بنائی گئی ہے لیکن اس کی یہ صورت بھی ملتی ہے:

یا روؤں یا نگاہ سو در رہا کرے　　　کچھ اور مجھ کو حکم نہیں انتظار کا

(اول)

اس میں ''سوئے در'' لکھنے کے بجائے ''سو در'' املا لکھا گیا ہے۔ اسی طرح اس شعر میں:

کرتی ہے غریق یم غم آرزوِ دل　　　ملتا ہی نہیں بحر تمنا کا کنارا

''آرزوئے دل'' لکھنے کے بجائے سو اور در میں اضافت لگا کر املا لکھا گیا ہے۔ اسی طرح ایک شعر میں ''یادِ ہندوزلف'' لکھا ہے۔

اسی طرح ''طیار''، ''ط'' سے لکھا ہے۔ ''ھ'' کا استعمال سارے دیوان میں نہیں ملتا۔ ''آنکھ'' کو ''آنکہ'' ''مجھ'' کو ''مجہ'' لکھا ہے۔ جہاں آج ''پیش'' استعمال کیا جاتا ہے وہاں التزام کے ساتھ ''واؤ'' استعمال کیا ہے جیسے اوس (اس) ''اوتر گیا'' (اتر گیا)۔ اوتارا (اُتارا) اوٹھالیا (اٹھالیا) سولا (سلا)

رشک کے املا میں دو لفظوں کو ملا کر لکھنے کے بجائے الگ الگ لکھنے کا رجحان ملتا ہے جیسے جست جو (جستجو) کھس کو (کھسکو) سن سان (سنسان) یہ آج کا رجحان ہے۔

ان کے علاوہ وہ الفاظ جو ''ہ'' یا ''ی'' پر ختم ہوتے ہیں لیکن اردو میں الف کے ساتھ ادا کیے یا بولے جاتے ہیں انھیں دیوان دوم (نظم گرامی) میں ''الف'' ہی سے لکھا گیا ہے جیسے فائدا۔ پردا۔ نمونا۔ دھوکا۔ دوالا۔ زلزلا۔ لفافا۔ مثنا (مثنیٰ) علاقا وغیرہ۔ یہ بھی جدید رجحان ہے جس کی بنیاد رشک نے ڈالی اور آج اہل علم دعوا۔ موسا۔ عیسا۔ ادنا لکھ رہے ہیں۔ یہ اردو املا کو اپنے دیسی صوتی نظام کے مطابق سہل بنانے کا کارآمد اصول ہے۔

لفظ ''نشأہ'' کا یہ املا اردو میں پہلی بار دیکھنے میں آیا:

نشأہ آنکھوں میں چڑھا اعجاز جادو ہو گیا　　　بے خبر جام شراب حسن سے تو ہو گیا

فتح الدولہ میرزا محمد رضا برق کے ہاں اس کا املا ''نشأہ'' ملتا ہے:

کیفیت زمانہ دکھائی شراب نے　　　نشأہ کا ڈورا مجھ کو خط جام ہو گیا

آج اسے ''نشہ'' لکھتے ہیں۔ شعر میں ''ش'' پر تشدید کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور بول چال میں بغیر تشدید کے بولا جاتا ہے۔

رشک نے ''نفس اللغۃ'' میں بھی گاہ گاہ املا کے اصولوں پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ وہ صحت زبان کے ساتھ املا کو بھی خاص اہمیت دیتے تھے۔ رشک نے اپنے مطبوعہ دیوان ۱۲۶۱ھ کو اس لیے رد کر دیا تھا کہ اس میں بعض الفاظ کا املا

ان کے اصولِ املا کے مطابق نہیں تھا جن کو انھوں نے ۱۲۶۳ھ کے دیوان میں ''صحیح نامہ'' لگا کر اور بعض صفحات کو پتھر پر دوبارہ لکھوا کر دور کیا تھا۔ آج رشک کی یہی زبان دانی اور اصلاحِ زبان کی تحریک اور شاعری میں ''اردو پن'' کی اہمیت ان کا طرۂ امتیاز ہیں:

بسمل تری زبان کے اہل زباں بنے — ملنے لگا کلام، کلامِ قتیل سے

برق بھی ناسخ کے شاگرد رشید تھے اور انھی اصولوں کے پیرو تھے جن پر رشک عمل کرتے تھے۔ اگلے باب میں ہم برق کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] کلیاتِ منیر، منیر شکوہ آبادی، ص ۵۱۴، مطبع ثمرِ ہند لکھنؤ ۱۲۹۶ھ/ ۱۸۷۹ء
[۲] دیباچہ نفس اللغہ مرتبہ نشتر کاکوروی، ص ۱، نیّر پریس لکھنؤ
[۳] دواوین رشک، علی اوسط رشک، حاشیہ ص ۳۹۴ لکھنؤ ۱۲۶۳ھ
[۴] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۰۹ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء
[۵] دواوین رشک، علی اوسط رشک، ص ۴۰۱۔۴۰۲، مطبوعہ لکھنؤ ۱۲۹۶ھ
[۶] خوش معرکہ زیبا، جلد دوم، محولہ بالا ص ۳۰۹
[۷] دواوین رشک، علی اوسط رشک، محولہ بالا ص ۴۰۱۔۴۰۲
[۸] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، ص ۹۷، محولہ بالا
[۹] ایضاً، ص ۳۰۹
[۱۰] سراپا سخن، سید محسن علی محسن لکھنوی، مرتبہ اقتدا احسن، ص ۴۶، لاہور ۱۹۷۰ء
[۱۱] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، محولہ بالا، ص ۳۱۱
[۱۲] تذکرہ ابن طوفان از محمد عظیم اللہ زغمی، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۹، پٹنہ ۱۹۵۴ء
[۱۳] دیوانِ اول (نظم مبارک) علی اوسط رشک، ص ۴۱۲۔۴۱۳، لکھنؤ ۱۲۶۳ھ
[۱۴] دیوانِ کرشمہ گاہِ سخن۔ جلال لکھنوی
[۱۵] کلیات منیر، سید محمد اسمٰعیل حسین منیر شکوہ آبادی، دیوان سوم، ص ۵۱۴۔۵۱۵، مطبع ثمر ہند لکھنؤ ۱۲۹۶ھ
[۱۶] مقدمہ ''انتخاب رشک''، مرتبہ ڈاکٹر انصار اللہ نظر، ص ۹، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۳ء
[۱۷] ایضاً
[۱۸] کلیاتِ منیر، منیر شکوہ آبادی، ص ۵۹۴، مطبع ثمر ہند لکھنؤ ۱۲۹۶ھ
[۱۹] نفس اللغہ، رشک لکھنوی مرحوم، مقدمہ نشتر کاکوروی، مطبع نیّر پریس لکھنؤ، سن ندارد۔
[۲۰] ایضاً، ص ۳

[۲۱] ایضاً، ص ۸۶ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۲۲] ایضاً، ص ۷۷

(حواشی علی اوسط رشک مطالعہ رشک کا آخری صفحہ ہے)

حواشی ب

بحوالہ حواشی ۲۱

''بھونا (ف) بریاں کردن۔ واضح ہو کہ لفظ ہندی (اردو) میں جہاں کہیں دو حرف ایسے آئیں جو ہم جنس ہوں اور اس طریقے سے کہ پہلا اور دوسرا ہم جنس جیسے ماننا اور چھاننا اور اس سے اور اس سے تو ایسی جگہ صرف ایک حرف پر اکتفا کر کے تشدید لگا دینا غلط ہے بلکہ اس طرح لکھیں جس طرح یہ الفاظ یہاں لکھے گئے ہیں۔ اور اگر دو یک جنس حروف ایک لفظ میں ہوں تو ایک حرف پر ہی اکتفا کرنا چاہیے جیسے بلّی۔ لتو۔ کتا۔ کوا وغیرہ''

دوسرا باب

فتح الدولہ مرزا محمد رضا برق

حالات و مطالعۂ شاعری

ناسخ کے جو شاگرد اپنے معاصرین کی نظر میں ممتاز اور صاحبِ دیوان گزرے ہیں ان میں مرزا محمد رضا برق کا نام شامل اور نمایاں ہے۔ خود برق کے نامور شاگردوں میں واجد علی شاہ[۱] سید ضامن علی جلال لکھنوی، امان علی سحر اور ہادی علی اشک شامل ہیں۔ آرزو لکھنوی جلال لکھنوی کے شاگرد تھے اور محسن کاکوروی اشک کے شاگرد تھے۔

فتح الدولہ بخشی الملک میرزا محمد رضا برق (م ۱۲۷۴ھ/ ۱۸۵۷ء) میرزا کاظم علی صالح (م ۱۲۴۹ھ)[۲] کے بیٹے تھے۔ میرزا کاظم علی اپنے وقت کے جید عالم، فاضل کامل، متکلم، ادیب تھے۔ یہ وہی مرزا کاظم علی ہیں جن کی فرمائش پر ناسخ نے 'سراج نظم' کے عنوان سے حدیثِ مفضل کا منظوم اردو ترجمہ کیا تھا اور جنھوں نے بیان مطالب میں ناسخ کی مدد بھی کی تھی۔ ''سراج نظم'' میں ناسخ نے ''اب سنو نظمِ ترجمہ کا سبب'' کے ذیل میں کم و بیش ساٹھ اشعار بھی میرزا کاظم علی کی مدح میں لکھے ہیں۔

میرزا محمد رضا برق نے قطعاتِ تاریخ میں اکثر اپنا تخلص رضا بھی استعمال کیا ہے۔ مصحفی نے ریاض الفصحاء میں ان کے عمر ''تخمیناً تیس سال ہوگی'' لکھا ہے[۳] قیاس کہتا ہے کہ مصحفی نے ان کا ترجمہ ۱۲۳۰ھ کے لگ بھگ لکھ لیا ہوگا۔ اگر ۱۲۳۰ھ میں ان کی عمر تقریباً تیس سال تھی تو ان کا سالِ پیدائش ۱۲۰۰ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔

برق اپنے دور کے اہلِ ثروت میں شمار ہوتے تھے۔ ان کے ہاں پابندی سے بزم مشاعرہ منعقد ہوتی تھی۔ برق سلطانِ عالم واجد علی شاہ اختر کے استاد و مصاحب خاص تھے۔ جب انگریزوں کے ہاتھوں سلطنتِ اودھ کا خاتمہ ہوا اور واجد علی شاہ کلکتہ میں نظر بند کر دیے گئے تو محمد رضا برق بادشاہ کے ہمراہ تھے اور وہیں شنبہ ۲۸ رصفر ۱۲۷۴ھ ۱۷/اکتوبر ۱۸۵۷ء[۴] کو وفات پائی۔ ''حزن اختر'' میں واجد علی شاہ نے بھی یہی سالِ وفات لکھا ہے:

کلیجہ مصیبت سے ہلنے لگا	جگر خارِ فرقت سے چھلنے لگا
ہوئی سن چوہتر میں یہ واردات	دہن سے نہ نکلی مرے ایک بات
کیا صبر میں نے کلیجے کو تھم	جو تپ نے کیا کام ان کا تمام [۵]

''افسانہ لکھنؤ'' میں آغا جو شرف نے سالِ وفات بارہ سو بہتر لکھا ہے[۶] جو درست نہیں ہے۔ مولوی عبدالحی نے ''گل رعنا'' میں بغیر کسی حوالے کے سالِ وفات ۱۲۷۳ھ دیا ہے[۷]۔ فرمان فتح پوری نے ارمغان گوکل پرشاد کے حاشیے پر لکھا ہے کہ ''تاریخِ لطیف'' میں برق کے انتقال کی کئی تاریخیں دی ہیں جن سے ۱۲۷۴ھ نکلتا ہے[۸] برق واجد علی شاہ کے مصاحب خاص اور یار وفادار تھے۔ سلطنت کے خاتمے کے بعد جب بہت سے مصاحب انھیں چھوڑ کر چلے گئے تھے

برق اسی چوکھٹ پر بیٹھے رہے جس کا اظہار ایک شعر میں بھی کیا ہے:

برق جو کہتے تھے آخر وہی کر کر اٹھے　　جان دی آپ کے دروازہ پر، مر کر اُٹھے

معاصر تذکروں میں لکھا ہے کہ برق خوش اخلاق و سیر چشم انسان تھے۔ سعادت خاں ناصر نے انھیں ''مجمع الاخلاق، معدن اشفاق...... خلق اور حلم میں مشہور انام، دلبری اور سیر چشمی میں ضرب المثل میانِ خاص و عام'' لکھا ہے[۹] مصحفی نے انھیں ''جوانِ شجاع و مہذب اخلاق و موزونِ الطبع، شائقِ فن، مداحِ اہلِ سخن'' [۱۰] لکھا ہے۔ ان کے گھر پر پابندی سے ہر ماہ کی چودھویں تاریخ کو محفلِ مشاعرہ منعقد ہوتی تھی جس میں عام طور پر سب شعرا شریک ہوتے تھے۔ علی اوسط رشک، جو اس زمانے میں کان پور میں مقیم تھے، اکثر اس مشاعرے میں شریک ہوتے تھے۔ برق اہل سخن کی بہت عزت و قدر کرتے تھے۔ احمد حسین سحر نے لکھا ہے کہ ''فی زمانناعمدہ سخن سنجی ِن لکھنؤاست و بہ سلکِ ملازمان بہ اختصاصِ بادشاہی سرفرازی بادارد'' [۱۱] خوشگو نے لکھا ہے کہ ''نشوونما یافتہ لکھنؤاست۔ جوانے زیبا رو و خوش خواست، یار باوفا، محب باصفاست۔ درآں جا بہ اعزاز تمام می گزراند و اعزہ آں شہر بہ تعظیم و تکریم پردازند'' [۱۲] ان سب تاثرات سے ایک ایسی شخصیت ابھر کر سامنے آتی ہے جو جوانِ شجاع بھی ہے اور یار وفادار بھی۔ صاحبِ مروت بھی ہے اور حلیم و صاحبِ ثروت بھی۔ برق میں وہ تمام خوبیاں جمع ہو گئی تھیں جو اس دور میں خاص اہمیت کی حامل تھیں اور اسی لیے سارے معاشرے میں وہ عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ علی اوسط رشک کے دیوان دوم (نظم گرامی) میں ایک قطعہ تاریخ ملتا ہے جو ۱۲۵۱ھ میں برق کے صحت یاب ہونے پر لکھا گیا تھا[۱۳]

میرزا محمد رضا برق نے ایک ضخیم دیوان یادگار چھوڑا ہے[۱۴] اس کے علاوہ ایک ''واسوخت'' بھی ملتی ہے[۱۵] اور ایک ''شہر آشوب'' بھی [۱۶] جس میں سلطنتِ اودھ کے زمانے کی بہاروں اور رونقوں اور پھر ان کے مٹنے کا ذکر اندوہ ناک لہجے میں کیا ہے۔ دیوانِ برق میں غزلوں کے علاوہ سولہ مخمسات ہیں جو واجد علی شاہ اختر، امام بخش ناسخ اور دلیر الدولہ حیدر کی غزلوں پر لکھے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں جو ۴۳۴ صفحات پر چھپے ہوئے ہیں۔

بنیادی طور پر ''غزل'' ہی وہ صنفِ سخن ہے جس میں برق نے اپنے فن کا اظہار کیا ہے۔ برق کی غزل روایتِ ناسخ کی تکرار و توسیع ہے۔ وہ اسی رنگِ سخن میں اپنی غزل کے گیسو سنوارتے ہیں۔ غزل ناسخ کی طرح برق کی شاعری بھی جذبہ و احساس سے خالی ہے اور سارا زور مضمون آفرینی اور صحت زبان پر ہے۔ اس مضمون آفرینی میں ناسخ کی سی پروازِ تخیل تو نہیں ہے جو مضمونِ تازہ کی تلاش میں دور دور کا سفر کرتی ہے لیکن متانت و گہری سنجیدگی ضرور ہے۔ برق کے رنگِ سخن میں ناسخ کا رنگِ سخن اس طرح شامل ہے کہ اگر ان کے متعدد اشعار کو کلیاتِ ناسخ میں شامل کر دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے:

بے توقف منزلِ مقصود کو پہونچیں گے برق　　توسنِ عمرِ رواں گھوڑا ہے اپنی ڈاک کا

موزوں ہیں عضوِ تن قدِ موزونِ یار میں　　گویا یہ ایک بند ہے ترکیب بند کا

جمع کرتے ہیں حذم میل کو تولوں ماشوں　　مشک ہوتا ہے دمِ غسل بدن سے پیدا

خواب میں فرضاً اگر تصویرِ اقدس دیکھتا　　دم بھرا کرتا کنوئیں میں ماہِ کنعاں چاہ کا

وصفِ قامت سے بقولِ حضرتِ استاد برق　　عالمِ بالا تک اپنا بول بالا ہو گیا

اطلس کے عوض شملے میں ہے اطلسِ گردوں — بجلی جسے کہتے ہیں کنارا ہے زری کا
تصور ہے جو اس یوسف کے مجھ کو روئے تاباں کا — گریبانِ تفکر میں ہے عالم چاہِ کنعاں کا
آنکھوں کی گردشوں سے یہ جوہر عیاں ہوئے — تیغِ نگاہِ یار بھی چڑھتی ہے سان پر

ان اشعار میں وہی مضمون آفرینی، وہی لفظیات، وہی رعایتِ لفظی، وہی صنعتِ ترصیع ملتی ہے، جس کے سب سے بڑے ترجمان خود ناسخ تھے۔ جذبہ و احساس سے عاری ہونے کے باعث سارے کلام پر ''خارجیت'' حاوی ہے۔ برق بھی علی اوسط رشک کی طرح، رعایتِ لفظی سے معنی آفرینی کا کام لیتے ہیں:

آہ دل تختِ سلیماں ہے ضعیفوں کے لیے — پھرتے ہیں تیرے ہوا خواہ ہواداروں پر
برق تھا نام، ملا اور یہ رونے سے خطاب — ابر سب کہتے ہیں اے دیدۂ گریاں مجھ کو
بوسے لیے جو وصل میں روئے ملیح کے — بولے وہ ہنس کے تم بھی نمک خوار ہو گئے
ثابت ہیں پور پور کی شیریں ادائیاں — کس منھ سے میں بیان کروں بند بند کا

برق نے استاد ناسخ کی طرح ''مثالیہ'' کو بھی اپنی شاعری میں بار بار برتا ہے لیکن یہاں مثالیہ کا رنگ اتنا موثر اور پُر لطف نہیں ہے جتنا ناسخ کے ہاں ملتا ہے۔ ایک غزل میں مثالیہ کے فارسی شاعر صائب کا بھی ذکر کیا ہے اور ساری غزل اسی رنگ میں کہنے کی کوشش کی ہے:

ہم عناں دشتِ زمینِ شعر میں صائب نہیں — توسنِ فکرِ رسا حد سے زیادہ بڑھ گیا

برق نے جدید روایتِ غزل کے مطابق مثالیہ کو اپنی غزل میں برتا ضرور ہے لیکن اسے وہ اپنا رنگ نہ بنا سکے۔ وہ اس رنگ میں زیادہ سے زیادہ اس بلندی تک پہنچتے ہیں:

گردوں سے آبِ چشمِ تمنا بلند ہے — دیکھو حباب پست ہے دریا بلند ہے
سر پر اعلیٰ کے بلا آئی تو ادنا بڑھ گیا — دھوپ جب بڑھنے لگی قامت سے سایا بڑھ گیا
ناتوانی نے بڑھایا اور زورِ عشقِ زلف — کم ہوا جس دم لہو سودا زیادہ ہو گیا

ناسخ کی غزل کی طرح برق کی غزل بھی عشقیہ نہیں ہے اسی لیے اس پر بھی خارجیت حاوی ہے اور محبوب اپنے جسمانی اوصاف کے ساتھ ساری شاعری میں نمایاں ہے۔ یہ محبوب کوٹھے پر رہتا ہے اور اس کی روح نہیں اس کے جسم کو حاصل کیا جاسکتا ہے:

مضمون روئے یار نے چمکا دیے ہیں شعر — گویا کہ اس زمین میں نکلا ہے آفتاب
روشن جو اس کے چاند سے رخسار ہو گئے — تارے تمام روزنِ دیوار ہو گئے
گلشن میں تیرے قامت و عارض کو دیکھ کر — سرو چمن ہے فاختہ، گل عندلیب ہے
تن پُر نور کندن کی طرح سارا دمکتا ہے — نہیں محتاج وہ رشکِ قمر سونے کے زیور کا

برق کے ہاں محبوب کا سراپا الگ الگ ہو کر سامنے آتا ہے۔ یہاں محبوب بھی، عشق کے بغیر، ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا ہے۔ کمر، دہن، پستان، رخسار، آنکھیں وغیرہ اس لیے عزیز ہیں کہ ان سے شوقِ وصل کو شہ ملتی ہے:

پستاں وبالِ جسم ہیں اس بحرِ ناز کو — دریا کو بوجھ کوہِ گراں ہے حباب کا
انگڑائی دونوں ہاتھ اٹھا کر جو اس نے لی — پر لگ گئے پروں نے پری کو اُڑا دیا

آب وتاب نار پستاں حسن سے دونی ہوئی — رس بڑھا دیتی ہے نخلوں کی ثمر میں چاندنی
جھک جاتی ہے چلنے میں کمر بار ہیں پستان — نازک ہے شجر بوجھ ثمر کا نہیں اٹھتا

عشق کی جلوہ گری کے بغیر وصفِ محبوب طرح طرح سے اس دور کی شاعری پر چھا گیا اور محبوب کی خارجیت اس شاعری کا وصف بن گئی۔ معنی آفرینی کی تلاش کے باوجود یہ تہذیب ''معنی'' سے خالی ہوگئی تھی اور فضائے بسیط میں ٹامک ٹوئیاں مار رہی تھی۔

فنی نقطۂ نظر سے دیکھیے تو برق کی شاعری اپنی دلآویز بندشوں، صحتِ زبان، قوتِ اظہار، روانی وسلاست، کے باعث پختہ گوئی ومشاقی کا اظہار کرتی ہے۔ اس میں وہ استادانہ شان ہے جس سے قادرالکلامی کا جوہر نکھرتا ہے۔ زبان کے زاویۂ نظر سے برق کی شاعری کو دیکھیے تو اس میں ایک متوازی رجحان یہ سامنے آتا ہے کہ رشک کی شاعری کی طرح اب زبان کی شاعری، آہستہ آہستہ ابھر رہی ہے۔ روزمرہ ومحاورات کے استعمال سے شاعری میں لطفِ زبان پیدا کرنے کا رجحان نمایاں ہورہا ہے۔ مضمون آفرینی، صحت زبان اور فنی درستی کے ناسخی رجحانات تو اب بھی سکۂ رائج الوقت ہیں لیکن لطفِ زبان اور زبان کا چٹخارا اب شاگردانِ ناسخ کے ہاں ایک نیا سا لطیف رنگ گھول رہا ہے۔ یہ رنگ ناسخ کی شاعری میں بہت کم ہے۔ برق کے دیوان میں، رشک کی طرح، یہ رجحان نمایاں ہے۔ اس رجحان نے سادگی کو جنم دیا ہے۔ مضمون آفرینی میں بہت دور کی کوڑی لانے کا عمل بھی دھیما پڑا ہے اور بہت آہستہ آہستہ جذبہ واحساس کا اثر شاعری میں بحال ہورہا ہے۔ اس رنگ میں خارجیت کا ذرا سا جھکاؤ داخلیت کی طرف قدم بڑھاتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس نئے رنگ میں لہجہ اثرِ شاعری کو بڑھا رہا ہے اور روزمرہ ومحاورہ کا استعمال شعر میں لطف پیدا کر رہا ہے لیکن مضمون آفرینی کا پہلو بھی شعر میں موجود ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

جب کہا ہم نے لپٹ جائیں گے اس میں ہو سو ہو — ناز سے کہنے لگا وہ ماہ طلعت خواب میں
تم کو ہم سے خدا جدا نہ کرے — ہم جدا تم سے ہوں خدا نہ کرے
کیا ہولناک رات ہے روزِ فراق کی — تارے مجھے ڈراتے ہیں آنکھیں نکال کے
دیکھ کر آنسو مزاجِ یار جانی پھر گیا — میری کشتِ آرزو پر آج پانی پھر گیا
کہتے ہیں دے کے بوسہ طلائی جبین کا — سونے کا میں نے تجھ کو نوالا کھلا دیا
بوسہ طلب کیا تو دیا ہنس کے یہ جواب — منھ کی کھوئے گا مجھے چسکا زبان کا
ناتوانی سے غم ہجر کی ایسے بیٹھے — اٹھے دنیا سے مگر دل نہ ہمارا اٹھا

یہاں جذبہ تو موجود ہے مگر نہایت دبا دبا سا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اب ہواؤں کا رخ ہلکے ہلکے بدل رہا ہے۔ رنگِ ناسخ جواب بھی ساری فضا پر چھایا ہوا ہے، کثرتِ استعمال سے اس کا رنگ پھیکا اور بے لطف ہوتا جا رہا ہے۔ روزمرہ ومحاورہ اور زبان کی شاعری اس کی جگہ لے رہی ہے۔

برق کے ہاں طویل غزلیں کثرت سے ملتی ہیں۔ وہ عام طور پر سارے ممکن قافیے استعمال کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس کی وجہ سے ان کی غزلیں طویل ہوجاتی ہیں۔ ان کے ہاں ۲۹ شعر، ۲۷ شعر (جس میں ۷ مطلع ہیں) کی غزلیں بھی ملتی ہیں اور ایسی غزلیں بھی جن میں، ناسخ ورشک کی طرح، مطلع میں تخلص لایا گیا ہے۔ بارہ شعر کی ایک غزل میں ۹ مطلع ہیں۔ برق کے کلام کے مطالعے سے قادرالکلامی پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے لیکن ان کی شاعری میں کوئی

الگ امتیازی رنگ نہیں ہے۔ وہ اپنے دور کے مروج رجحانات کے ترجمان ہیں اور اس میں اچھا شعر نکالتے ہیں۔ آج ان کی شاعری اس لیے پھیکی سیٹی سی نظر آتی ہے کہ رنگِ ناسخ، جس کی وہ پیروی کررہے ہیں، ٹکسال باہر ہوگیا ہے۔ ناسخ کی طرح ان کی شاعری بھی اسی دور میں محصور ہے اور اس سے باہر بے روح ہو جاتی ہے۔ جذبہ و احساس آفاقی ہو سکتا ہے لیکن اس سے بچ کر جب شاعری کا اہتمام کیا جائے گا تو وہ ہمیشہ اسی صورت حال سے دوچار ہوگی۔ ناسخ، رشک، برق اور دوسرے شعرا وہ لوگ ہیں جنھوں نے اردو غزل کو ایک نیا روپ ایک نیا معیارِ سخن دیا اور یہ معیار سکۂ رائج الوقت بن کر برسوں مرکزِ سخن بنا رہا۔ اس نے غزل کو وسعت دی، اس میں فکر اور مضامینِ نو کا اضافہ کیا۔ اردو زبان کو مانجھ کر اصلاحِ زبان سے اسے رواں اور پُر زور بنایا۔ موزوں الفاظ کے استعمال کی اہمیت کو اُجاگر کیا۔ اور زبان و بیان کے سامنے نئے امکانات کے دروازے کھول دیے۔

صاف ہر بیت کی بندش ہے صفائی دیکھو — آئینے قصرِ فصاحت میں لگا دیتا ہوں
(برق)

ناسخ کی تحریکِ سخن، زبان و بیان کی سطح پر، ایک نیا روپ دھار لیتی ہے۔

برق کی زبان معیاری کھلی کھلی، صاف ستھری زبان ہے۔ ان کے کلام میں ایک آدھ جگہ متروک الفاظ استعمال ضرور ہوئے ہیں جیسے ''تلک'':

آدمی کب تلک دوا نہ کرے — دردِ فرقت میں زہر ہے لازم
سن سن کے نالے غیر بھی بے چین ہوگئے — دشمن تلک جہاں میں قائل اثر کے ہیں۔

اسی طرح لفظ ''موا'' جو ناسخ کے ہاں بھی دو ایک شعر میں استعمال ہوا ہے، برق کے ہاں بھی ملتا ہے۔ بعد میں ناسخ نے زبان کے اس پرانے اثر کو ترک کر دیا تھا اور اسی کے ساتھ برق اور دوسرے شعرا نے بھی اسے ترک کر دیا تھا۔ برق کے اس شعر میں ''موا'' استعمال ہوا ہے:

کیوں اپنے ہاتھ سے نہ گلا کاٹ کر موا — صدمہ ہے مجھ کو صدقۂ بازوئے یار کا

اسی طرح برق نے ایک شعر میں ''حور'' کو مذکر باندھا ہے اور ''بلبل'' کو مونث باندھا ہے:

دیکھ کر شکل تعلّی سے یہ کہتا ہے وہ حور — آدمی کیا کہ فرشتے ہیں ہمارے مشتاق

ع: کانٹے کی طرح بلبلِ شیدا نکل گئی۔

اس طرح کئی اور الفاظ ہیں جو مذکر بولے جاتے ہیں لیکن برق نے انھیں مونث باندھا ہے مثلاً نقاب، نیشکر، زنار وغیرہ۔

رشک کے ہاں نشہ کا املا ''نشآ ہ'' ملتا ہے۔ بحر کے ہاں بھی یہی املا ہے

تہ شمشیر وقت آیا جو اپنے نشآ ہ پانی کا — چڑھایا زخم نے ساغر شرابِ ارغوانی کا

برقؔ کے ہاں اس کا املا ''نشاء'' ملتا ہے:

کیفیت زمانہ دکھائی شراب نے — نشاء کا ڈورا مجھ کو خطِ جام ہوگیا
مے کے پیتے ہی یہ رنگت لال ان کی ہوگئی — روئے رنگیں نشۂ سے بے داغ لالا ہوگیا

اسی طرح ''سننے'' کا املا برق کے ہاں ''سنے'' ملتا ہے۔ رشک نے اس کا اصول وضع کیا ہے جس کا ذکر ''نفس اللغۃ'' کے

ذیل میں ہم پہلے کر آئے ہیں۔ زبان کے معاملے میں بحر بھی بہت احتیاط کرتے ہیں اور ''اردوئے لکھنؤ'' بحر کا معیار زبان ہے۔

حواشی:

[۱] ''بنی'' میں واجد علی شاہ نے برق کو ''استادِ مرحوم راقم'' لکھا ہے، ص ۲۳۸، مطبع سلطانی کلکتہ ۱۸۷۷ء اور ''ارشاد خاقانی'' میں بھی اپنے استاد کا ذکر کیا ہے، ص ۳،

[۲] دیوانِ برق، محمد رضا برق، ص ۶۴۵-۶۴۴، سلطان المطابع لکھنؤ، ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۳ء

[۳] ریاض الفصحا، مصحفی ص ۵۲، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۴] لکھنو کے چند نامور شعرا، ڈاکٹر سید سلیمان حسین، ص ۱۰۱، لکھنؤ ۱۹۷۳ء

[۵] حزن اختر، واجد علی شاہ اختر، ص ۱۳۰، مرتبہ امجد علی خان۔ لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۶] افسانۂ لکھنؤ، آغا جو شرف، ص ۵۳، مرتبہ سید محمود نقوی، دلی ۱۹۸۵ء

[۷] گلِ رعنا، عبدالحی، ص ۳۸۶، اعظم گڑھ (طبع چہارم) ۱۳۷۰ھ

[۸] ارمغان گوکل پرشاد، مرتبہ ڈاکٹر فرمان فتحپوری، ص ۱۶ (حاشیہ) انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء

[۹] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، سعادت خان ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۲۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۱۰] ریاض الفصحا، مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۵۲، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۱۱] بہارِ بے خزاں، احمد حسین سحر، مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد، ص ۴۵، علمی مجلس دہلی ۱۹۶۸ء

[۱۲] گلشنِ ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۸۳، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۱۳] نظم گرامی، (دیوان دوم) علی اوسط رشک، ص ۴۰۱، لکھنؤ ۱۲۶۳ھ

[۱۴] دیوانِ برق، محمد رضا برق، کل صفحات ۶۷۲، سلطان المطابع لکھنؤ، ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۳ء

[۱۵] مجموعۂ واسوخت، جلد اول، مرتبہ فدا علی عیشی، ص ۲۷۴-۲۷۷، مطبع نول کشور لکھنو، ۱۲۸۵ھ

[۱۶] جلوہ خضر، صفیر بلگرامی، جلد دوم، ص ۱۶۱، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

تیسرا باب

امداد علی بحؔر

نظم ونثر: حالات، مطالعۂ شاعری۔ بحر البیان

ناسخ کے شاگردوں میں امداد علی بحر اپنے منفرد و پختہ رنگِ سخن اور ساتھ ہی قواعدِ زبان وعلم عروض پر غیر معمولی قدرت کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ علی اوسط رشک نے ''نفس اللغۃ'' میں لکھا ہے کہ ''بحر از تلامذۂ جناب شیخ صاحب مرحوم وطبع موزوں وفکرِ کامل دارند'' [۱]

شیخ امداد علی بحر (۱۲۹۵ھ/ ۱۸۷۸ء) شیخ امام بخش کے بیٹے [۲] اور ان کے ہم نام شیخ امام بخش ناسخ کے ممتاز شاگرد تھے۔ سید مظفر علی اسیر (م ۱۲۹۹ھ/ ۱۸۸۲ء) کا قطعہ تاریخ وفات ''تاریخ لطیف'' قلمی، مخزونہ رضا لائبریری میں موجود ہے:

شیخ امداد علی بحر ز دار فانی رفت در باغ جناں خدمتِ حیدر برسید
ساختم فکر بتاریخ وفاتش چو اسیر گفت دل بحر بیک موج بکوثر برسید'' [۳] (۱۲۹۵ھ)

بحر فیض آباد میں پیدا ہوئے اور پھر وہاں سے لکھنؤ چلے آئے۔ ایک شعر میں بھی اپنے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے:

پوچھنا بھی ہے عبث حالِ خرابیِ وطن بحر ہی جب نہ رہے کیا فیض آباد رہے

''تذکرہ شعرا'' میں بھی ''از متوطنانِ فیض آباد'' لکھا ہے۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ ''دریں جزو زمانہ در لکھنو برفاقت علی حسین خاں اثر، فرزند کہین نواب حیدر بیگ خاں مرحوم است'' [۴] ''گل رعنا'' میں لکھا ہے کہ ''چھوٹی شہزادی کی سرکار سے کچھ وظیفہ ملتا ہے، انہی کی ڈیوڑھی پر پھاٹک کی بغل میں ایک کمرہ تھا وہیں افیون گھلا کرتی تھی اور ایک بوسیدہ چٹائی پر بیٹھے رہتے۔ لوگ دور دور سے تحقیق الفاظ کو آتے'' [۵] بڑھاپے میں رام پور آ گئے تھے۔ امیر مینائی نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''پینسٹھ برس کی عمر، لکھنؤ وطن ہے۔ اب اس سرکار (رام پور) کے وظیفہ خوار ہیں'' [۶] رام پور میں کئی سال گزار کر لکھنؤ واپس آ گئے اور وہیں وفات پائی۔

بحر کی آواز میں رعشہ تھا جو عمر کے ساتھ بڑھتا گیا اس لیے عام طور پر شعر پڑھ کر نہیں سناتے تھے [۷] اپنے ایک شعر میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے:

اے بحر فی الحقیقت کامل ہوا پنے فن میں آواز میں ہے رعشہ نغزش نہیں سخن میں

''گلستانِ سخن'' میں لکھا ہے کہ، بحر ''صاحب استعداد ہے اور ایجادِ معانی اور ابداع مضامین میں قدرتِ ذاتی رکھتا ہے......شاگردانِ ناسخ سے گوئے سبقت اور خوش فکرانِ لکھنؤ سے قصب السبق لے گیا ہے'' [۸]

بحر پُر گو و مشاق شاعر تھے۔ علم عروض وقوافی صحتِ الفاظ، اصولِ زبان، تحقیق لغت اور محاورات وروزمرہ پر

ایسی قدرت رکھتے تھے کہ استادانِ وقت بھی ان سے سند لیتے تھے۔ اپنے ایک شعر میں اس طرف اشارہ کیا ہے:

پلّہ عروضیوں میں سبک ہو کہیں نہ بحر　　میزانِ شاعری میں طبیعت تلی رہے

طبیعت میں ایسی بے نیازی تھی کہ خود اپنا دیوان بھی مرتب نہ کر سکے۔ سید محمد خاں رند نے اسے مرتب کیا اور اس کا تاریخی نام ''ریاض البحر'' (۱۲۵۲ھ) رکھا جس کا اعتراف، احسان مندی چار شعر کے ایک قطعہ بعنوان ''از مصنف سلمہ اللہ'' میں بحر نے کیا ہے جس کا ایک شعر یہ ہے:

جامع اس دفتر کے ہیں سید محمد خان رند　　اس جلیل القدر کا یہ بحر پر احسان ہے

بحر کا دیوان ۱۲۸۵ھ میں پہلی بار مطبع مصطفائی لکھنؤ سے مرتب ہونے کے ۳۳ سال بعد شائع ہوا۔ دیوان بحر ۶۳۸ غزلیات اور ۲۶ رباعیات پر مشتمل ہے۔ اس بات کا امکان ہے کہ اس عرصے میں کہا ہوا کلام بھی اس میں شامل کر دیا گیا ہوگا۔ قاضی عبدالودود کی بھی یہی رائے ہے[۹] ''ریاض البحر'' میں صرف غزلیں اور رباعیات ہیں لیکن ''انتخاب یادگار'' میں جو انتخاب دیا گیا ہے اس میں دو قصیدوں کے چند اشعار بھی شامل ہیں جن میں سے ایک تہنیتِ شادی صاحب زادہ محمد ذوالفقار علی خان صاحب بہادر کے موقع پر کہا گیا اور دوسرا نواب محمد یوسف علی خاں صاحب بہادر کی مدح میں ہے۔ اس میں بحر کی دو واسوختوں سے بھی انتخاب دیا گیا ہے اور یہ دہی دو واسوختیں ہیں جو ''مجموعۂ واسوخت'' میں شامل ہیں[۱۰] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''قواعد اردو سے متعلق ایک مختصر سا رسالہ کتب خانہ رضائیہ رام پور میں ہے[۱۱] اس رسالے کو، جس کا نام ''بحر البیان'' ہے رشید حسن خاں نے اپنے تعارف کے ساتھ شائع کر دیا ہے[۱۲]

بحر بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں انھوں نے اپنی صلاحیتوں کا رس اسی صنفِ سخن میں نچوڑا ہے۔ ان کی غزل میں اس دور کی لہک اور مہک پوری طرح شامل ہیں۔ وہ ناسخ کے شاگرد تھے۔ استاد کے رنگِ سخن سے وہ بھی متاثر تھے لیکن ان کے مزاج میں دو پہلو ان کے اپنے تھے۔ ایک یہ کہ انھیں شاعری میں ''بول چال کی زبان'' پسند تھی اور دوسرے وہ ''صاف شعر'' کو پسند اور گنجلک پن کو ناپسند کرتے تھے جس کا اظہار انھوں نے کئی جگہ کیا ہے:

بہت پسند ہے مجھ کو یہ بول چال اے بحر　　قسم خدا کی یہ طرزِ بیاں بہت اچھا

غزل کہا کرو اے بحر صاف صاف ایسی　　بہ شکل موج نہ شعروں میں گنجلک دیکھیں

بول چال کی زبان، جس میں محاورہ و روزمرہ کا مزا بھی شامل ہے، بحر کے ہاں خاص لطف دیتی ہے۔ ان کی غزل میں معنی یابی کے لیے نہ دور کی کوڑی لانے کی کوشش ملتی ہے اور نہ مضمون آفرینی کے لیے کسی قسم کا گنجلک پن ہے۔ صاف شعر، جس میں محاورہ روزمرہ کے برجستہ استعمال سے تازگی، بے ساختگی اور لطف پیدا ہوتا ہے، بحر کی غزل کا جوہر ہے۔ بحر نے اپنے استاد ناسخ اور معاصرین کی مختلف خصوصیات کو ملا کر ایک ایسا ''امتزاج'' پیدا کیا ہے جو بحر کے ساتھ مخصوص ہے۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ بحر نے ''ناسخ کا مذاق، برق کی بندش، وزیر کی صفائی، رشک کی تحقیقِ محاورات، سحر کی شوخی، اپنا چونچلا پن ملا جلا کر ایسا مذاق پیدا کیا کہ مطبوع ہو گیا'' [۱۳]

محاورہ و روزمرہ کا استعمال طرح طرح سے اس کثرت سے ہوتا ہے کہ یہ بحر کی شاعری کا وصفِ خاص بن جاتا ہے۔ وہ محاورہ سے رعایتِ لفظی بھی پیدا کرتے ہیں اور مضمون آفرینی کا کام بھی لیتے ہیں۔ ان کا کلام دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ناسخ کا رنگ شاعری اپنی چولی بدل رہا ہے۔ ناسخ نے شاعری میں مضمون آفرینی کو اہمیت دی تھی

اور جذبہ و احساس کو ترک کر کے عشقیہ شاعری اور سادہ گوئی کو مسترد کیا تھا اور اپنی نئی شاعری کو "تازہ گوئی" کہا تھا۔ ان کے شاگردوں نے، جن میں بحر و رشک نمایاں ہیں، شاعری کو جذبہ و احساس سے تو دور رکھا لیکن ساتھ ہی زبان و بیان میں ہندی الاصل اردو الفاظ اور محاورہ و روزمرہ کی حلاوت شامل کر کے استاد ناسخ کی شاعری کے سیٹھے پن کو دور کرنے کی کوشش کی تھی۔ رشک نے بول چال کی زبان میں شامل الفاظ اپنی شاعری میں استعمال کیے۔ بحر نے بھی ان ٹکسالی الفاظ کو اپنی غزل میں لطف و مزہ کے ساتھ استعمال کیا۔ اس طور پر یہ لطف و مزہ رشک اور برق وغیرہ کے ہاں نہیں ملتا۔ یہ لطف بحر سے مخصوص ہے:

میرا دل کس نے لیا نام بتاؤں کس کا		میں ہوں یا آپ ہیں، گھر میں کوئی آیا نہ گیا
ہم جان پر بھی کھیل کے جیتے نہ یار سے		ہم نے یہ داؤ بڑھ کے لگایا تھا ہر گیا
بحر کے منھ میں بھر آتا ہے پانی واللہ		کیا قیامت ہے طرح دار یہ چتون یہ نظر
بے جا ہے سعی رزق ہمارا جو ہے سو ہے		جو بھر گھٹے نہیں کبھی تل بھر بڑھے نہیں
ان سے نہ مل چلا نہ میں ان کی ہوا لگی		بس پھر کے دیکھنا تھا کہ پیچھے بلا لگی
مسافر خلد کے تیار ہیں رخت سفر باندھے		ہمارے ساتھ چلنا ہو جسے اٹھے کمر باندھے
خلاف محتسب اتنا نہ بحر کھل کھیلو		خدانخواستہ پرچہ لگے خبر گذرے
خدا پناہ میں رکھے تمھاری پلکوں سے		ستم کی فوج کھڑی ہے پرا جمائے ہوئے
جب مجھے تم نے پکارا یہ دعا دی میں نے		رہے کے میں مدینے میں تمھاری آواز

یہ رنگِ سخن ناسخ کے زیرِ اثر ہونے کے باوجود ناسخ سے مختلف رنگ ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ زبان کی شاعری کا رجحان نمودار ہو رہا ہے۔ یہی رنگ ہمیں رشک اور ناسخ کے دوسروں شاگردوں کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن زبان کی شاعری کے تعلق سے یہ رنگ بحر کے ہاں زیادہ نمایاں ہے جس سے اردو پن شاعری میں دوبارہ واپس آ رہا ہے اور وہ ہندی الاصل الفاظ جو ناسخ نے ترک کیے تھے، عام طور پر استعمال میں آ رہے ہیں اور تحقیقِ الفاظ کا وہ رجحان بھی، جو ہمیں "نفس اللغۃ" اور "بحر البیان" میں نظر آتا ہے، اسی طرف ہے:

اے بحر اب تو بات بھی کرتا نہیں وہ شوخ		وہ رسم وراہ ہو چکی وہ پیار ہو چکا
ہاتھ آ کے وہ نکل گئے اے بحر کیا کہیں		دل ہاتھ بھر بڑھا تھا کئی ہاتھ گھٹ گیا
ذرہ جو کوئی اڑ کے تیرے بام تک گیا		ہم سمجھے مرمٹوں کا ستارا چمک گیا
لازم ہے گھر میں بحر نہ بجواؤ حاضری		ہو گا تمھاری دید کا کچھ کھا کے مر گیا
کبھی زلفوں کی آرایش کبھی جوڑے کی بندش ہے		یہ کیا غصہ ہے بالوں پر ادھر کھولے ادھر باندھے

روزمرہ و محاورہ کا برمحل استعمال اور زبان کی شاعری کا لطف بیان یہی بحر کا رنگ سخن ہے۔ بول چال کی زبان کے استعمال سے، رشک کی طرح، بحر کے ہاں بھی بے شمار ہندالاصل الفاظ دوبارہ شاعری کی زبان کا حصہ بن گئے اور جس سے زبان کا وہ حقیقی ٹکسالی روپ وجود میں آ گیا جو آج تک اسی طرح قائم ہے۔ ناسخ نے ہر قسم کے مضامین کو جزوِ شاعری بنا دیا تھا اور اس طرح غزل کو وسعت دی تھی۔ شاگردانِ ناسخ اور بالخصوص رشک و بحر نے ہر قسم کے ٹکسالی الفاظ کو بول چال کی زبان سے لے کر نئی شاعری کے بیان میں شامل کیا تھا اور اس طرح ناسخ کی "تازہ گوئی" کی زبان کو دوبارہ بول

چال کی عام وفطری زبان سے ہم کنار کر کے ایک نئی اور قابل قبول صورت دی تھی۔ رشک کی شاعری پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ لفظ کے محلِ استعمال کو ظاہر کرنے کے لیے شعر کہا گیا ہے، بحر کے ہاں یہ الفاظ شعر کے لہجے اور بیان کا فطری حصہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ اگر ''دیوان بحر'' سے ایسے الفاظ کی فہرست بنائی جائے تو ان کی تعداد سینکڑوں تک پہنچے گی لیکن ہم یہاں ایسے چند الفاظ کے استعمال اور شعریت ولطفِ شعر سے اس کے رشتے کو واضح کرنے کے لیے، چند اشعار درج کرتے ہیں۔ دیکھیے کہ یہاں یہ الفاظ بیان کا جز و بدن اور بحر کے تخلیقی عمل کا حصہ بن گئے ہیں:

جواب ہو نہ سکا تیری زلف کی لٹ کا
نکل کے سانپ نے بانبی سے لاکھ سر پٹکا

اس دل کو ذرا خوف نہیں تیغ نظر کا
دیدار کا بھوکا ہے بہت کھائے گا چرکا

اپنی بہار خاک دکھائیں غریب لوگ
بوٹی نہ چھینٹ کی ہے نہ بوٹا ہے شال کا

ہٹتے ہی نہیں روئے صنم سے یہ سیہ رو
تڑکے کو بنا رکھا ہے زلفوں نے دھندھلکا

کہیں تنکے نے بھی روکا ہے دریا کے دڑیڑے کو
بہالے جائے گا مجھ کو پسینا ناتوانی کا

کپڑے پھٹے جنوں میں تو دیکھا یہ اپنا حال
دجھی سا ہو گیا بدن ایسا چھنک گیا

نارسائی دیکھنا اڑتا ہے جب میرا غبار
یار کے کوٹھے کی کانس سے پھلتی ہے ہوا

نالہ ہو بادباں کہ آہوں کے گن کھچیں
حسرت ہے بحر پار ہو بیڑا کسی طرح

جب دوپٹا سرخ رنگتا ہے ساون میں وہ شوخ
سانولی پر اوس پڑ جاتی ہے ہر برسات میں

ہم نے جو یار میں دیکھی ہے بساوٹ شب وصل
کوئی دولہا یہ نہ دیکھے گا دلہن میں خوشبو

دل اس کی زلف میں الجھا ہے میرے سر بکھیڑا ہے
الٰہی الاماں سارنگ کے چھتے کو چھیڑا ہے

دیارِ عاشقی کی بود و باش اچھی نہیں یارو
یہ آفت خیز نگری ہے یہ شور انگیز کھیڑا ہے

وہ آنکھیں یاد آتی ہیں مجھے جب دشتِ وحشت میں
غزالوں کو رگیدا ہے چکاروں کو کھدیڑا ہے

بحر نے ان الفاظ کو اسی طرح اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے جس طرح بول چال کی زبان میں یہ الفاظ اظہار کا ذریعہ تھے اور آج بھی ہیں۔ بحر کے ہاں یہ بول چال کی زبان اہم ہو گئی ہے اور اظہار بیان جو عربی وفارسی زبان کے الفاظ کے استعمال کی وجہ سے ناسخ کے ہاں لپٹا ہوا تھا کھل گیا ہے۔ یہ نہیں ہے کہ بحر نے رنگ ناسخ اور طرز جدید کو ترک کر دیا ہے بلکہ ''طرز جدید'' میں بول چال کی زبان اور ہندی الاصل اردو الفاظ سے اظہار کو وسعت دے کر اسے ایک نیا روپ دیا ہے۔

بحر کے ہاں بھی موضوع شاعری ''عشق'' نہیں ہے بلکہ معشوق ہے جس کے اوصاف حسن اور معاملات کو وہ طرح طرح سے بیان کرتے ہیں لیکن ان معاملات میں، جرأت کی طرح ''جنس زدگی'' نہیں ہے بلکہ ہجر وفراق، ناز وادا، بے نیازی اور بیانِ حسن شعر کا جامہ پہنتے ہیں۔

بحر کی شاعری میں روانی وسلاست ہے۔ اظہار میں برجستگی وصفائی ہے۔ لفظوں اور روزمرہ ومحاورات کو صحت کے ساتھ استعمال کرنے کا سلیقہ ہے۔ اسی قدرتِ زبان کے باعث مشکل زمینوں کی اکثر ردیفیں منھ سے بول اٹھتی ہیں اور زبان کا ایسا چٹخارا پیدا کرتی ہیں کہ پتھر زمین میں بھی تازگی سی محسوس ہونے لگتی ہے۔ تعقید وتنافر سے ان کی

شاعری عام طور پر پاک ہے۔ دورِ ناسخ میں زبان و بیان کو نیا روپ دینے والوں میں بحر نے تاریخی خدمات انجام دی ہیں۔ بحر بقول صابر دہلوی ''شاگردانِ ناسخ سے گوئے سبقت اور خوش فکرانِ لکھنؤ سے قصب السبق لے گیا ہے''[۱۴]
بحر کے ہاں، رشک کی طرح، اردو پن خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ وہ عربی الفاظ کی جمع بھی اردو طریقے سے بناتے ہیں:

کوئی آدابِ محبت کو بھلا کیا جانے	ذلتیں جتنی ہیں عاشق کی وہ توقیریں ہیں
عاشقوں کو نفس شماری ہے	تیرے ظلموں کا کچھ شمار نہیں

اسی طرح ''پن'' کا لاحقہ لگا کر اظہار میں اردو پن پیدا کیا گیا ہے:

مشاطے کا محتاج نہیں حسنِ خداداد	تم چاند نظر آتے ہو بے ساختہ پن میں
لچکتی ہے کمر زلفِ رسا کے جھونک لینے سے	اثر معشوق پن کا ہے نزاکت آہی جاتی ہے

اہلِ لکھنؤ کی طرح بلبل کو مذکر باندھا ہے:

بلبل پھڑک کے جال سے آزاد ہوگیا	زلفوں میں پھنس کے کوئی رہا ہو تو جانیے

واسوخت کے ایک مصرع میں ''تلک'' بھی استعمال کیا ہے: ع ''کل تلک بیٹھنے اٹھنے کا نہ یہ تھا انداز''۔ بحر نے ''بحر البیان'' میں ''تک'' اور ''تلک'' دونوں کو مستعمل بتایا ہے۔

واسوخت اس دور کے لکھنؤ کی ایک مقبول عام صنف سخن تھی۔ بحر نے بھی دو واسوختیں لکھی ہیں جو ۵۴ اور ۴۶ بندوں پر مشتمل ہیں اور دونوں واسوختوں کا موضوع بیان ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ شعر چست، رواں اور برجستہ اور اظہار میں سنجیدگی ہے۔ محبوب (عورت) اور عاشق (مرد) کی زبان میں وہی فرق نمایاں ہے جو اس زمانے میں عورت اور مرد کی زبان میں تھا۔ عشق کے بیان میں وسعت اور ہجر کے بیان میں سوز و گداز ہے۔ بحر کا محبوب گوشت پوست کا انسان ہے اور یہی گوشتِ پوست حاصلِ عشق ہے۔ اظہارِ بے زاری میں بھی بحر کے ہاں پاسِ محبوب کا احساس ہوتا ہے۔ محاورہ و روزمرہ اور اردو پن کی وہ خصوصیات، جو بحر کی غزل میں ملتی ہیں، واسوختوں میں بھی جماؤ کے ساتھ آئی ہیں۔ بحر نے اپنے لطفِ بیان اور واقعیت پسندی سے اپنی واسوختوں میں بھی زندگی کا مزہ پیدا کر کے انھیں دلچسپ بنا دیا ہے۔

بحر البیان

امداد علی بحر کا یہ مطالعہ ادھورا رہ جائے گا اگر بحر کی اس مختصر تصنیف کا ذکر نہ کیا جائے جو اردو زبان کی قواعد کے موضوع پر لکھی گئی ہے اور جس کا نام ''بحر البیان'' ہے۔ اس کا واحد مخطوطہ رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے جسے رشید حسن خان نے مرتب کر کے شائع کر دیا ہے[۱۵] بحر کے اس رسالے میں ''قوانینِ ہندی یعنی اردوئے لکھنؤ بطریقِ صرف و نحو'' بیان کیے گئے ہیں۔ اصلاحِ زبان کی وہ کوشش جو شیخ ناسخ کے زمانے میں شروع ہوئی تھی اب شاگردانِ ناسخ کے زمانے میں اس مرحلے میں داخل ہوگئی ہے جہاں اسی موضوع پر رسالے مرتب کیے جانے لگے تھے جن میں سے ''نفس اللغہ'' کا مطالعہ ہم رشک کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ ''بحر کا زمانہ قواعدِ زبان و قواعدِ شاعری کے بہت سے معرکتہ الآرا مباحث کا زمانہ ہے۔ دبستانِ ناسخ کی ساری پابندیاں اسی عہد میں وضع کی گئیں اور اسی زمانے سے بہت سی لفظی بحثوں کا آغاز ہوا''[۱۶] ''بحر البیان'' اردو نما فارسی میں لکھی گئی ہے۔

حمد ونعت ومنقبت کے بعد اس رسالے میں فصل یا باب کے بجائے ''موج'' کا لفظ استعمال کیا گیا ہے۔
''موجِ اول'' میں بتایا ہے کہ جملہ کلام کی تین قسمیں ہیں: ''اسم، فعل، حرف'' اور ان تینوں کی تعریف کر کے ''مصدر'' کی تعریف کی ہے اور بتایا ہے کہ ''مصدر'' تین طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک اصلی، دوم جعلی، سوم مزیدی۔ اور یہ تینوں مصادر بہ اعتبار حروف چار ہیں اور بہ اعتبار عروضی سات ہیں۔ اصلی مصدر وہ ہے جس میں کوئی حرف زائد نہیں ہوتا جیسے آنا۔ جانا۔ کھانا۔ پینا۔ سونا۔ جاگنا۔ جعلی مصدر فارسی و ہندی سے مرکب ہوتا ہے جیسے خریدنا۔ قبولنا۔ تراشنا۔ شرمانا۔ بخشنا۔ گزرنا۔ فرمانا۔ یہاں فارسی لفظ میں علامتِ مصدر ''نا'' لگا دی جاتی ہے۔ مصدر مزیدی وہ ہے کہ مصدر پر صیغۂ امر کا اضافہ کر دیتے ہیں جیسے کر بیٹھنا۔ بول اٹھنا۔ تڑپ جانا۔ رو دینا۔ اس کے بعد ''حاصل مصدر'' کے بارے میں بتایا ہے کہ اس کی مختلف صورتیں ہیں جیسے ''ت'' کے ساتھ: گھڑت۔ جڑت۔ چاہت۔ بادشاہت۔ جیسے ''ٹ'' کے ساتھ۔ بناوٹ۔ سجاوٹ۔ رکاوٹ۔ گھبراہٹ۔ اسی طرح ''س'' کے ساتھ جیسے مٹھاس۔ کھٹاس۔ ہگاس۔ پیاس۔ اسی طرح ''ن'' کے ساتھ جیسے ترچھپن۔ چلن۔ انجھن۔ مرن۔ وغیرہ۔

اس کے بعد مصادر کو عروض کے اعتبار سے سات میں تقسیم کیا گیا ہے مثلاً

مصادر فعلن	کہنا۔ رہنا۔ دینا۔ لینا۔ جینا۔ پینا۔ ہونا۔ رونا۔
مصادر فاعلن	مارنا۔ گاڑنا۔ پھیرنا۔ گھیرنا۔ موڑنا۔ توڑنا
مصادر فعولن	جلانا۔ منگانا۔ چھپانا۔ چلانا۔ اچھلنا۔ ابلنا۔
مصادر مفاعلن	پچھاڑنا۔ سنوارنا۔ نکالنا۔ بگاڑنا۔ پکارنا۔ ابھارنا
مصادر مفعولن	سہلانا۔ بہلانا۔ اترانا۔ دکھلانا۔ مرجھانا۔ کمھلانا
مصادر مستفعلن	پہچاننا۔ چنکارنا۔ مل بیٹھنا۔ سرکھیلنا۔ چمکارنا۔ سسکارنا۔
مصادر فاعلاتن	کرکرانا۔ جھنجھلانا۔ بلبلانا۔ ہچکچانا۔ کنکنانا۔

یہ بھی بتایا ہے کہ زبان عربی کے حروف تہجی ۲۸، فارسی کے ۳۲ اور اردو ۳۰ حروف پر مشتمل ہے۔

دوسرے باب میں جسے ''موج دوم در تقسیم حرف'' کا عنوان دیا گیا ہے، بتایا ہے کہ ''افعال'' کے آخر میں جب ''الف'' آتا ہے تو یہ ماضی مذکر کی علامت ہے جیسے اٹھا۔ بیٹھا۔ دیکھا۔ سنا۔ جب ''الف'' کسی اسم کے آخر میں آتا ہے تو وہ علامت مذکر ہے بشرطے کہ اس کی جمع ''یا'' اور ''نون'' سے نہ بنی ہو بلکہ یائے مجہول سے بنی ہو جیسے گھوڑا۔ گدھا۔ کالا۔ گورا۔ گاہے ''الف'' بطور تحقیر بھی استعمال ہوتا ہے جیسے کلوا۔ بدھوا۔ ٹٹوا۔ مٹھوا۔ گاہے تعداد کے لیے استعمال ہوتا ہے جیسے پہلا۔ دوسرا۔ تیسرا۔ چوتھا۔ چھٹا۔ کبھی ''الف'' دو کلموں کے اتصال کے لیے آتا ہے جیسے بھاگا بھاگ۔ مارامار۔ کبھی یہ مصدر میں فعل لازم کو متعدی بنانے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ جیسے سمجھنا سے سمجھانا۔ اٹھنا سے اٹھانا۔ کبھی کلمہ کے شروع میں نفی کے لیے آتا ہے جیسے الگ، اچھوت، اتھک، امٹ۔ کبھی اسم کے آخر میں مفعولیت کے لیے آتا ہے جیسے گنڈیا۔ لتیا۔ دکھیا۔ سکھیا۔

اسی طرح حرف ''ت''، ''ج'' س۔ ک۔ ن۔ ل۔ م۔ و۔ ی کے تعلق سے اردو زبان میں جس طرح الفاظ وضع کیے جاتے ہیں ان پر مثالوں کے ساتھ، بڑی مفید بحث کی ہے۔

''موج سوم'' میں صیغۂ امر بنانے پر بحث کی ہے اور اس کے مختلف پہلوؤں کو روشن کیا ہے۔ اسی طرح

الفاظ روابط پر بحث کی ہے جس میں ''سمیت۔ سے۔ میں۔ پر۔ کو۔ کے۔ کا اور نہیں۔ نہ'' شامل ہیں۔ اسی طرح الفاظ اشارہ کے استعمال کو سمجھایا ہے جو سمت یا طرف بتاتے ہیں جیسے ادھر، ادھر، کدھر۔ جدھر اس۔ اس۔ کس۔ پاس۔ یہ۔ وہ۔ یہاں۔ وہاں۔ کہاں۔ جہاں۔ ہاں۔

''ہاں'' کے بارے میں لکھا ہے کہ بمعنی مکان وجائے استعمال ہوتا ہے جیسے سودا نے لکھا ہے: ع تلوار جو گھر پر تو سپر بیتے کے ''ہاں'' ہے۔ حرف ''یا'' کثرتِ استعمال سے ساقط ہو گیا ہے ''کہاں'' کو ملفوظ بتایا ہے۔ اس کے بعد الفاظ مخاطب، حاضر و غائب پر عالمانہ بحث کی ہے۔

موج چہارم میں اسم مکرر پر بحث کی ہے جو کبھی ''مقدار'' ظاہر کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے جیسے ''کمخواب کے تھان سو سو روپیہ بکتے ہیں۔ چار چار گز کے تھان ہوتے ہیں'' کبھی شرطیہ کے لیے جیسے ''ہم سر سری بازی بدلتے ہیں۔ کبھی ''شک'' کے لیے جیسے ''فلاں شے کچھ کالی کالی یا لال لال ہے'' کبھی کثرت کے لیے جیسے گھر گھر نوبتیں بجتی ہیں۔ کبھی تاکید کے لیے جیسے خوب خوب۔ اچھا اچھا۔ یہ بھی بتایا ہے کہ جب صیغۂ امر میں استعمال ہوتے ہیں تو حاصل بالمصدر ہو جاتے ہیں جیسے ناپ تول، مار پیٹ، تانک جھانک۔ جھاڑ پھونک۔ لاگ ڈپٹ۔

اس کے بعد الف امالہ کی بحث آتی ہے اور پھر قاعدہ جمع پر بحث کی گئی ہے اور یہ اصول بتایا ہے کہ اگر اسم مذکر کے آخر میں الف ہے تو اس کی جمع یائے مجہول سے بنتی ہے جیسے گھوڑا کی جمع گھوڑے۔ گدھا کی جمع گدھے۔ اگر اسم مذکر کے آخر میں ''ع'' ہے تو حرف ماقبل میں زیر لگانے سے جمع بن جاتی ہے جیسے مصرع۔ مطلع۔ مجمع۔ اسم مونث کے جمع بنانے کے لیے الف ونون لگانے سے جمع بن جاتی ہے بشرطیکہ اسم مونث کے آخر میں یائے معروف ہو جیسے بکری سے بکریاں۔ ہرنی سے ہرنیاں۔ اگر اس کے علاوہ کوئی اور حرف ہو تو ''یا'' ''و'' ''نون'' لگانے سے جمع بنتی ہے جیسے دعا کی جمع دعائیں۔ قبا کی جمع ''قبائیں'' کتاب کی جمع کتابیں۔ انگیا کی جگہ انگیاں۔ ڈبیا کی جمع ڈبیاں۔ چڑیا کی جمع چڑیاں۔

اس کے بعد مرکبات کی دلچسپ بحث آتی ہے جو اردو زبان میں طرح طرح سے بنائے جاتے ہیں جیسے ''باز'' (بمعنی فاعل) سے پتنگ باز۔ کبوتر باز۔ رنڈی باز۔ وغیرہ اسی طرح ''بردار'' سے حقے بردار، چنور بردار۔ ''دار'' سے جھالردار۔ چوکی دار۔ جوڑی دار۔ مکان دار۔ ''دان'' سے پاندان۔ اگال دان۔ قلمدان۔ جزدان۔ ''اپا'' سے (بمعنی ہنگام) بڑھاپا۔ رنڈاپا۔ ''پن'' سے لڑکپن۔ مسخرہ پن۔ بانکپن۔ بھولا پن۔ ''واں'' سے جڑواں۔ ڈھلواں۔ پانچواں۔ گیارھواں۔ ''یل'' سے مریل۔ اڑیل۔ کٹریل۔ کبھی سکون الف کے ساتھ جیسے کھپریل۔ نکیل۔ ''ہند'' سے سڑاہند۔ بساہند۔ چراہند۔ ''بند'' سے بازو بند۔ نیچے بند۔ ہتھیار بند۔ ''یرا'' سے ممیرا۔ چچیرا۔ بہتیرا۔ سویرا۔ کمیرا۔ ''ہرا'' سے سنہرا۔ اکہرہ۔ دہرا۔ تہرا۔ چوہرا۔ پچوہرا۔ ''یلا'' سے رسیلا کسیلا۔ رنگیلا گنٹھیلا۔ نکیلا۔ کبھی ہائے مجہول سے جیسے سوتیلا، نوبلا، اکیلا، ''ان'' سے ان میل۔ ان گھڑ۔ ان مول۔ ان کہی۔ ان جان۔ ان ہونی۔ ان بن۔ ان گت۔ ''یا'' سے باڑھیا۔ دھنیا۔ رنگ بھریا۔ فربیا۔ بکھیڑیا۔ جھپ جھالیا۔ کبھی نسبت کے لیے آتا ہے تیلیا۔ جوگیا۔ مونگیا۔ اور کبھی تصغیر مونث جیسے بڑھیا۔ کلھیا۔ ڈبیا۔ منڈھیا۔ ''نی'' سے ڈومنی۔ چاندنی ہتھنی۔ اوڑھنی۔ ہندنی۔ منگنی۔ ٹھگنی۔ پھنکنی۔ ''یت'' سے بنگیت۔ ڈکیت۔ پھندیت۔ سچیت۔ ''ڑا'' سے بہ معنی اضافی جیسے سینگڑا۔ چمڑا۔ دکھڑا۔ لنگڑا۔ کبڑا۔ جیوڑا۔ ''ٹی'' سے جیسے لنگوٹی۔ کسوٹی۔ ہتوٹی۔ لنگوٹی۔

تذکیر و تانیث کے سلسلے میں بتایا ہے کہ عربی کے سارے مصادر، جن کا تعلق بابِ تفعیل سے ہے، اردو زبان میں، سوائے تعویذ کے، مونث استعمال ہوتے ہیں مثلاً ایسے چند الفاظ یہ ہیں جو مونث استعمال ہوتے ہیں۔ تصویر۔ تاثیر۔ تحریر۔ تعمیر۔ تقریب۔ تہذیب۔ توریت۔ تدریج۔ توضیح۔ تفریح۔ تاریخ۔ تجدید۔ تمہید۔ تجویز۔ تاسیس۔ تشویش۔ تفتیش۔ تلخیص۔ تفویض۔ تقریظ۔ تبلیغ۔ تعریف۔ توصیف۔ توفیق۔ تفریق۔ تحریک۔ تشکیک۔ تبدیل۔ تعجیل۔ ترمیم۔ تدوین۔ تخمین۔ توجیہہ۔ تنبیہ وغیرہ۔

اسی طرح جو کلمہ حرف ''ت'' پر ختم ہوتا ہے مونث ہوتا ہے جیسے مصلحت۔ مرحمت وغیرہ سوائے خلعت۔ شربت کے۔ اور اگر کوئی کلمہ تائے مخففہ پر ختم ہو تو مذکر ہوتا ہے جیسے معالجہ۔ معاملہ۔

اس کے بعد بحر نے اردو مصادر کی ایک خاصی لمبی فہرست دی ہے جنھیں حرف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا ہے۔ اس میں بہت سے ایسے مصادر ہیں جو آج نامانوس ہیں اور میں نے نہیں سنے لیکن انیسویں صدی کے نصف اول میں بولے جاتے تھے اور تحقیق سے معلوم ہوا کہ آج بھی بولے جاتے ہیں۔ چند ایسے مصادر یہ ہیں:

''مٹھینا۔ ہنڈنا۔ پرنا۔ (یہ بجائے ''ر'' کے ''لام'' سے بھی مستعمل ہے یعنی پلنا (پیلنا) گھپینا (ہاتھ کی انگلیوں سے اتنا ملنا کہ خمیر پیدا ہو جائے) سوندنا (بروزن کودنا) ہاتھ پاؤں سے گوندھنا۔ کونچنا (آم کی قاش کو آچار یا مربا کے لیے چھینا) تاسنا (بچے پر رعب بٹھانا) ہونسنا (رشک وحسد سے بدگوئی کرنا)۔ اوکنا (قے کرنا)۔ پاگنا (خربوزے تربوز کے بیجوں کو تیل وشکر میں ڈال کر تلنا)۔ تومنا (روئی کو انگلیوں سے ریشہ ریشہ کرنا) دوکھنا (ردوقدح کرنا) پاچھنا (کوکنار سے افیم نکالنا) ابسنا (گرمی کی وجہ سے رات کے رکھے ہوئے کھانے میں تعفن پیدا ہونا) کھسکنا''

اس رسالے کا موضوع قواعد زبانِ اردو اور اس کی صرف ونحو ہے جسے رواج زمانہ کے مطابق، رشک کی ''نفس اللغۃ'' کی طرح فارسی زبان میں لکھا گیا ہے۔ یہ فارسی اردو نما فارسی ہے لیکن بیان میں کسی قسم کا گنجلک پن موجود نہیں ہے۔ یہ رسالہ نامکمل ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب بحر لکھنؤ سے رام پور آئے تو انھوں نے ''قواعد اردو'' تالیف کرنے کا منصوبہ مع نمونہ نواب صاحب کی خدمت میں پیش کیا لیکن اجازت ملنے کے باوجود ان کے سپرد کوئی اور کام کر دیا گیا اور یہ منصوبہ یوں ہی دھرا کا دھرا رہ گیا۔ کچھ عرصے بعد بحر لکھنؤ واپس آ گئے اور یہ مخطوطہ کتب خانہ رام پور میں داخل کر دیا گیا۔ جہاں یہ محفوظ ہے۔ یہ ایک نہایت مفید مطلب رسالہ ہے جسے سامنے رکھ کر اردو صرف ونحو اور قواعدِ زبان پر کام کرنے کی ضرورت ہے۔ خواجہ وزیر بھی اس دور کے ممتاز شاعر ہیں اور شاگردانِ ناسخ میں پیروی استاد کی وجہ سے نمایاں اور قابلِ ذکر ہیں۔ خواجہ وزیر شاعری میں ناسخ کے فی الواقع وزیر تھے۔

حواشی:

[۱] نفس اللغۃ، علی اوسط رشک، مرتبہ نشتر کاکوروی، ص ۷۷، نیر پریس لکھنؤ، سن ندارد۔

[۲] بزم سخن سید محمد صدیق حسن خاں، ص ۲۰، مطبع نامی آگرہ۔ ۱۲۹۸ھ/۱۸۸۱ء

[۳] تاریخ لطیف (قلمی) کتب خانہ رام پور، بہ حوالہ ''بحر البیان'' مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۶۲، اردو ادب، علی گڑھ، شمارہ ۱، ۱۹۶۳ء

[۴] تذکرہ شعرا، ابن امین اللہ طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۱۷، پٹنہ ۱۹۵۴ء
[۵] گل رعنا، عبدالحی، ص ۳۹۹، دارالمصنفین اعظم گڑھ طبع چہارم، ۱۳۰۷ھ
[۶] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۵۵، تاج المطابع، رامپور ۱۲۹۰ھ
[۷] مجموعہ واسوخت، مرتبہ فدا علی عیشی، ص ۲۷۹، مطبع نولکشور ۱۲۸۵ھ
[۸] گلستانِ سخن، جلد اول، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۲۸۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء
[۹] تذکرہ شعرا، ابن طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۶۶، پٹنہ ۱۹۵۴ء
[۱۰] مجموعۂ واسوخت، مرتبہ فدا علی عیشی، ص ۲۸۰ـ۲۹۰، مطبع نول کشور ۱۲۸۵ھ
[۱۱] تذکرہ شعرا، محولہ بالا، ص ۶۶
[۱۲] سہ ماہی ''اردو ادب'' شمارہ ـ ۱، ص ۶۲ـ۱۰۵، علی گڑھ ۱۹۶۳ء اور رشید حسن خاں کی کتاب ''زبان اور قواعد'' میں بھی شامل ہے۔
[۱۳] جلوۂ خضر، جلد دوم، صفیر بلگرامی، ص ۱۷۷، مطبع نورالانوار، آرہ، بہار ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۵ء
[۱۴] گلستانِ سخن، جلد اول، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۲۸۸، لاہور ۱۹۶۶ء
[۱۵] زبان اور قواعد، رشید حسن خاں، ص ۴۲۷ـ۵۰۳، ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی ۱۹۷۶ء
[۱۶] بحرالبیان، بحر، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۶۵، مطبوعہ اردو ادب شمارہ ایک، علی گڑھ ستمبر ۱۹۶۳ء

چوتھا باب

خواجہ محمد وزیر، وزیر لکھنوی

حالات و مطالعۂ شاعری

خواجہ محمد وزیر (م ۱۲۷۰ھ/۱۸۵۴ء)[۱] جن کا تخلص وزیر اور والد کا نام خواجہ محمد فقیر تھا، شیخ امام بخش ناسخ کے ''گزیدہ ترین''[۲] شاگرد اور لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔ ناسخ انھیں بہت عزیز رکھتے تھے اور ان پر خاصی توجہ دیتے تھے۔ اکثر اپنے شاگردوں کو اصلاحِ کلام کے لیے ان کے پاس بھیج دیتے تھے۔ وزیر صاحبِ علم تھے۔ فارسی زبان پر عبور اور عربی سے واقف تھے۔ ۱۲۳۷ھ میں جب وزیر کی شادی ہوئی تو ناسخ نے یہ قطعہ تاریخ لکھا[۳]

للہ الحمد کہ خدا گروید ۔۔۔ مونسِ دل پذیر من امروز
گفتِ سالِ عروسیش ناسخ ۔۔۔ شدہ نوشہ وزیر من امروز (۱۲۳۷ھ)

قطعۂ تاریخ میں ''مونسِ دلپذیر من'' اور ''وزیر من'' کے الفاظ سے دلی اور گہرے تعلق کا پتا چلتا ہے۔ ۱۲۴۰ھ میں جب وزیر کی خوش دامن کا انتقال ہوا تو ناسخ نے ایک قطعہ لکھا جو ان کے دیوان اول میں شامل ہے۔

خواجہ وزیر کا سلسلۂ نسب خواجہ بہاء الدین نقشبند سے ملتا ہے۔ وہ ماں اور باپ دونوں طرف سے عالی خاندان تھے[۴] مزاجاً توکل شعار اور قناعت پسند تھے۔ ساری عمر کسی کی ملازمت نہیں کی۔ واجد علی شاہ نے اپنے دورِ حکومت میں دو بار یاد فرمایا لیکن ہر بار بیماری کا عذر کر دیا[۵] طبقات الشعرا میں لکھا ہے کہ ''فنونِ شاعری اور تہذیب الاخلاق اور فروتنی میں شہرہ آفاق تھے...... سخاوت اور وضع داری میں طاق تھے۔ اعمالِ فتوح اور علم تسخیر وغیرہ میں ایسی مشق بہم پہنچائی تھی کہ لکھنؤ سے شہر میں انتخاب، بے مثل اور لاجواب تھے[۶] عملِ تسخیر کی طرف اتنی توجہ تھی کہ شاعری کا ذوق بھی اس کے آگے ماند پڑ گیا تھا۔

خواجہ وزیر نے اپنی زندگی میں ایک ضخیم کلیات مرتب کیا تھا جو ضائع ہو گیا۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ ان کا دیوان کسی دوست یا شاگرد نے چرا لیا تھا[۷] مطبع مصطفائی کے مہتمم محمد عبدالواحد خاں کے بیان سے بھی یہی معلوم ہوتا ہے کہ ان کا دیوان ضائع ہو گیا تھا جس کی بربادی کا مفصل حال خواجہ وزیر نے انھیں سنایا تھا۔ یہ حال سن کر عبدالواحد خاں نے وزیر کا دیوان دوبارہ مرتب کرنے کا بیڑا اٹھایا اور خواجہ وزیر کے دو شاگردوں: سید ہادی علی رضوی بیخود اور سید محسن علی محسن لکھنوی (صاحب سراپا سخن) سے ان کا کلام جمع کرنے کے لیے کہا اور ساتھ ہی ''متعدد سادی کتابیں مشق فکرِ سخن کے لیے خواجہ کو دے آئے۔ اکثر زمینیں تجویز کر کے خواجہ وزیر سے شعر بھی کہلوائے۔ ابھی یہ سلسلہ جاری تھا کہ جمعہ کی شب ۲۲ ذیقعدہ ۱۲۷۰ھ/۱۸۵۴ء کو وزیر وفات پا گئے۔ عبدالواحد خاں کا بیان ہے کہ جب کبھی طبع دیوان کا ذکر آتا تو خواجہ وزیر کہتے کہ ''کلام سابق بالکل ناپسند طبیعت ہے اگر زمانے نے فرصت دی تو جلد بہت کچھ موزوں

ہوجائے گا'' [۸] وزیر کی وفات کے بعد بجنو داور محسن نے شہر لکھنؤ میں، جس کے پاس کچھ تصنیفات کا پتا پایا، ورق ورق پرچہ پرچہ جمع کیا۔ اطراف و جوانب میں خط لکھے اکثر گم شدہ مسودات دوستوں کی عنایت سے مل گئے اور دو برس کی کوشش سے یہ دیوان مرتب ہوا جس کا نام ''دفتر فصاحت'' تجویز ہوا اور یہی دیوان پہلی بار ۱۲۷۲ھ میں اور دوسری بار ۱۳۰۸ھ میں مطبع مصطفائی لکھنؤ سے شائع ہوا جس میں مقدمہ بجنود کا لکھا ہوا ہے۔ ترتیب دیوان کے چار قطعات تاریخ بھی شامل ہیں جن سے ۱۲۷۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ تاریخ وفات کے (۴۸) قطعات بھی شامل ہیں۔ آخر میں ''خاتمہ الطبع'' کے بعد (۵۱) قطعات طبع دیوان کے شامل ہیں جن میں برق، بحر، قبول، شہید، حاتم علی مہر، رونق اور کیوان وغیرہ کے نام شامل ہیں۔ سب سے آخر میں ''نثرِ خاتمہ'' ہے جسے مرزا رجب علی بیگ سرور نے لکھا ہے۔ ''دفتر فصاحت'' بہت اہتمام سے شائع کیا گیا ہے۔

اس دیوان کی ترتیب و اشاعت، مقدمہ اور قطعات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ خواجہ وزیر معاشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے اور ایک مسلم الثبوت استادِ سخن کی حیثیت رکھتے تھے۔

ناسخ نے جس منفرد رنگِ سخن کو اپنے دور میں نمایاں کیا تھا، خواجہ وزیر اسی رنگ کے پیرو ہیں۔ ناسخ نے اپنی شاعری سے جذبہ و احساس کو خارج کر کے مضمون بندی اور معنی یابی کو جگہ دی تھی۔ یہی ''سادہ گوئی'' کے برعکس ''تازہ گوئی'' تھی اور یہی ''طرز جدید'' تھا جس میں صحتِ زبان پر زور دیا گیا تھا، صنائع بدائع کے التزام کے ساتھ سجاوٹ پیدا کی گئی تھی اور مثالیہ اندازِ شاعری سے اس میں حسن پیدا کیا گیا تھا۔ خواجہ وزیر اسی رنگِ سخن کے پیرو تھے۔ فرق یہ ہے کہ وہ تعقید و تنافرِ لفظی، جو مضمون کی تہ داری اور تخیل کی غیر معمولی پرواز کے باعث، دور کی کوڑی لانے کی وجہ سے ناسخ کے ہاں پیدا ہو گیا تھا، خواجہ وزیر کے ہاں حدِ اعتدال پر رہتا ہے۔ خواجہ وزیر کی انفرادیت یہ ہے کہ ان کے ہاں معنی بندی گنجلک نہیں ہے۔ ان کے ہاں فارسیت و عربیت کا اثر متوازن اور روزمرہ و محاورہ کا استعمال بھی برجستہ و گہرا ہو گیا ہے۔ ان کے ہاں رعایتِ لفظی اور صنعتِ ایہام میں ناسخ کے مقابلے میں زیادہ حسن ہے۔ وہ ناسخ کے رنگِ سخن کی پیروی کے باوجود اسے حدِ اعتدال پر لا کر متوازن، سڈول اور خوب صورت بنا دیتے ہیں۔ وزیر اپنے استاد ناسخ کے ایسے شاگرد ہیں، جنھوں نے دوسرے شاگردوں کے مقابلے میں، رنگِ ناسخ کو حسنِ توازن کے ساتھ استعمال کر کے آگے بڑھایا ہے۔ اس لحاظ سے دیوانِ وزیر رنگِ ناسخ پر اضافہ ہے اور اسے ایک قابلِ قبول صورت عطا کرتا ہے۔ وزیر نے رنگِ ناسخ کو خوبصورت بنا کر اس میں نیا حسن پیدا کیا ہے۔ اور چستی و برجستگی سے صفائی بیان سے، الفاظ کی تحقیق اور ان کے صحیح استعمال سے اسے ایک نیا سا روپ دیا ہے۔ وزیر کے برخلاف، ناسخ کے دوسرے اہم شاگردوں نے رنگِ ناسخ کے بنیادی اجزا کو ترک کیا اور بدلا ہے مثلاً رشک اور بحر نے، ناسخ کے برخلاف، ہندی الاصل بول چال کی زبان میں استعمال ہونے والے الفاظ کو کثرت سے استعمال کر کے، ناسخ کے رنگ کو بدل دیا ہے۔ وزیر نے یہ نہیں کیا۔ انھوں نے ہندی الاصل الفاظ کم کم استعمال کیے ہیں اور حسنِ اعتدال سے طرزِ ناسخ کو ایک خوش نما طرز بنا دیا ہے۔ وزیر کی شاعری اسی خوش نما طرز سے عبارت ہے۔ وزیر کی شاعری آج قاری کو متاثر نہیں کرتی لیکن طرز ادا کے اعتبار سے جس میں لفظوں کا جماؤ، ترتیب و موزونیت، معنی و مضمون کو بیان کرنے کی غیر معمولی قوت اور اس تخلیقی عمل سے پیدا ہونے والی برجستگی، صفائی و روانی شامل ہے، اتنی منفرد ہے کہ اس سطح پر ناسخ کے شاگردوں میں کوئی دوسرا خواجہ وزیر کو نہیں پہنچتا۔ وزیر کے طرز ادا کی باریکیوں سے آج کا شاعر بہت کچھ سیکھ سکتا ہے۔ خواجہ وزیر اس دور میں اسی لیے شاعروں کے شاعر

ہیں۔ وزیر مبالغے میں بھی زمین آسمان کے قلابے نہیں ملاتے، ان کے ہاں ادا بندی میں بھی ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے۔ مثالیہ انداز میں بھی حسنِ توازن کا پتا چلتا ہے۔ وہ کہیں بھی ذہن پر کوڑا مارنے کا کام نہیں کرتے۔ ان کے طرزِ ادا میں ایک نرمی ہے۔ وزیر کا مقابلہ ناسخ کے کلام سے کیجیے تو دونوں کے کلام میں یکساں خصوصیات تو ساری ملیں گی لیکن ساتھ ہی محسوس ہوگا کہ وزیر کے ہاں، ناسخ کے مقابلے میں، شدت کے بجائے نرمی، شور و بلند آہنگ کے بجائے سکوت اور ٹھہراؤ ہے۔ وزیر کے ہاں رنگ ناسخ نکھر کر نئی نسل کے شعرا کے لیے پوری طرح قابل قبول بن جاتا ہے۔ ناسخ کے ہاں بلند آہنگی ہے لیکن ''لہجہ'' نہیں ہے۔ وزیر نے ناسخ کے رنگ کو لہجہ فراہم کیا ہے۔ یہ ان کی انفرادیت ہے۔ رنگِ ناسخ وزیر کے ہاں یہ صورت اختیار کرتا ہے:

عوضِ مطلع کے کھنچوائیں گے نقشہ روئے جاناں کا
بنے تا مطلعِ خورشید مطلع اپنے دیواں کا

حیرت افزائے جہاں جسم مصفا ہو گیا
چار جوہر مل کے اک آئینہ پیدا ہو گیا

وزیر اب سینے میں دل کے عوض کیا درد رہتا ہے
کہ رویا کرتے ہو پڑھ پڑھ کے تم دیوان بیدل کا

تجھے جو بام پر اے ماہ رو کھڑے دیکھا
فلک سے آج ستارہ مرا بلند ہوا

کس قدر ہے فرق یوسف میں اور اپنے یار میں
گھر خریدار اس کے آئیں وہ بکے بازار میں

بے چین ہوں نہ جائیں سب آسودگانِ خاک
وہ چال چل کہ جس سے قیامت بپا نہ ہو

وہ مسیحا جو چلا ہاتھ چھڑا کر شبِ وصل
نبضیں بھی چھوٹ گئیں ہاتھ کے چھٹ جانے سے

ہر رگ وپے میں سمائے ہو تمھیں کھنچو نہ تیغ
امتحاں میرا، تمھارا امتحاں ہو جائے گا

خواب میں بھی اس کو دیکھوں گا نہ میں فرقت نصیب
پردۂ غفلت یقیں ہے درمیاں ہو جائے گا

لکھا اسیروں کو اس نے جو خطِ آزادی
ہزار طرح لپیٹا مگر نہ بند ہوا

موت ہے زاہد کو پینا بادۂ گلفام کا
ٹوٹنا پانی سے ثابت ہے سبوئے خام کا

کیا لگائی ہے گلوری گورے گورے ہاتھ نے
ہوگیا چونے کی صورت پان میں کتھا سفید

نیند کو بھی نیند آجاتی ہے ہجرِ یار میں
چھوڑ کر بے خواب مجھ کو آپ سو جاتی ہے نیند

تم نہا کر جو چلے، غم سے سمٹ کر دریا
آگیا دیدۂ گرداب میں آنسو ہو کر

نہ داغ دو شبِ فرقت کا دن کو نام نہ لو
ابھی چراغ نہ روشن کرو کہ شام نہیں

اے بتو در پردہ تم سے زاہدوں کو بھی ہے عشق
صورتِ تسبیح پنہاں رکھتے ہیں زنار کو

لڑائی وصل میں اس جنگجو سے ہونے والی ہے
کٹاری گل بدن کے پائجامے نے نکالی ہے

پہلے شعر میں لفظ ''مطلع'' تین بار استعمال ہوا ہے اور ہر جگہ نئے معنی کے ساتھ۔ پھر ''نقشہ'' اور ''روئے جاناں'' کا استعمال لکھنؤ کے سخن شناسوں کی وہ پسندیدہ مناسبت ہے جس پر ''واہ واہ کیا خوب ہے'' کی مہر ثبت ہو جاتی ہے۔ ناسخ کی رعایت لفظی وزیر کے ہاں زیادہ خوبصورت بن کر سامنے آتی ہے۔ استعارہ میں ایک نئے پن کا احساس ہوتا ہے اور تشبیہ میں چونکا دینے والی خصوصیت ابھرتی ہے۔ طرزِ ناسخ میں محاورہ کا استعمال بھی وزیر کی قابلِ ذکر خصوصیت ہے۔ یہاں غزل میں قصیدے کی سی شان پیدا ہو جاتی ہے اور مبالغہ بھی خوش نما ہو جاتا ہے۔

ان اشعار میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جنھیں ناسخ نے برتا اور رواج دیا تھا لیکن وزیر کی اصل خوبی یہ

ہے کہ اس نے طرزِ ناسخ کو برقرار رکھتے ہوئے حسنِ توازن سے ایک نیا سا روپ دے کر، اسے ایک لہجہ بھی دیا ہے جو ناسخ کے ہاں عام طور پر دبا دبا سا رہتا ہے اور جس کے امکان کو وزیر اپنے تصرف میں لے آتے ہیں۔ وزیر کا اثر اس لیے نئی نسل کے شعرا کے عملِ تخلیق میں شامل ہو جاتا ہے۔ یہی ان کی تاریخی اہمیت ہے۔

اب وزیر کے یہ دو شعر دیکھیے جو ضرب المثل بن کر آج بھی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں اور بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ یہ خواجہ وزیر کے شعر ہیں:

(الف) اسی خاطر تو قتلِ عاشقاں سے منع کرتے تھے
اکیلے پھر رہے ہو یوسفِ بے کارواں ہو کر

(ب) ترچھی نظروں سے نہ دیکھو عاشقِ دلگیر کو
کیسے تیر انداز ہو سیدھا تو کر لو تیر کو

شعر الف کا پہلا مصرع پہلے یوں تھا: ع اسی ''باعث'' تو قتلِ عاشقاں سے منع کرتے تھے۔ ناسخ نے اصلاح دے کر ''باعث'' کے بجائے ''خاطر'' کر دیا جس سے شعر کہیں سے کہیں پہنچ گیا[۹] ان دونوں اشعار میں بھی مضمون آفرینی کے ساتھ طرزِ ادا کی صفائی و برجستگی موجود ہے لیکن ساتھ ہی اس طرزِ ادا میں وہ ''لہجہ'' بھی موجود ہے جو وزیر کے ہاں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ لہجے کی بات کو سمجھنے کے لیے ناسخ کے یہ دو شعر دیکھیے جو ضرب المثل کا درجہ رکھتے ہیں اور مشہور ہیں:

(الف) زندگی زندہ دلی کا ہے نام مردہ دل کیا خاک جیا کرتے ہیں

(ب) کسی کا کب کوئی روزِ سیاہ میں ساتھ دیتا ہے
کہ تاریکی میں سایہ بھی جدا رہتا ہے انساں سے

پہلے شعر میں لہجے کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ دوسرے میں یہ لہجہ ابھرتا نہیں ہے، دبا دبا سا رہتا ہے۔ یہی وہ پہلو ہے جو روایتِ ناسخ پر خواجہ وزیر کا اضافہ ہے اور جس کی طرف خود انھوں نے اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ ''اکثر مجھے شیخ صاحب (شیخ ناسخ) سے بہتر اور بعض برابر جانتے ہیں۔ میرا دیوان جو دلی میں گیا، وہاں کے صاحب تمیزوں نے شیخ کے دیوان کو دھو ڈالا'' [۱۰]

بادشاہِ شاعراں ہوں گو تخلص ہے وزیر دھوم ہے ملکِ معانی میں مرے اشعار کی

لسانی سطح پر وزیر کے کلام میں جو زبان استعمال ہوئی ہے اور جس ترکیب نحوی پر اس کی بنیاد قائم ہے، وہ وہی ہے جو آج کی زبان کی ترکیب نحوی ہے۔ ایک آدھ لفظ جو آج کی زبان میں بھی استعمال ہوتا ہے اور ناسخ اور ان کے شاگردوں نے ترک کر دیا تھا، لفظ ''تلک'' ہے۔ یہ لفظ ایک آدھ جگہ وزیر کے ہاں بھی استعمال میں آیا ہے:

گویا فلک کے پار گیا لامکاں تلک او تیرِ آہ بے ادبی اب کہاں تلک

اسی طرح ''بل بے'' جو شاہ حاتم کے ہاں بھی اور ناسخ اور ان کے شاگردوں کے ہاں بھی متروک کر دیا گیا تھا ایک شعر میں خواجہ وزیر کے ہاں ملتا ہے:

واہ ری تاثیرِ الفت بل بے فرطِ اتحاد
غش پہ غش آتے ہیں مجھ کو جب انھیں آتی ہے نیند

اسی طرح لفظ ''زور'' جرأت وناسخ دونوں کے ہاں استعمال ہوا ہے لیکن رشک و بحر کے ہاں استعمال نہیں ہوا۔ خواجہ وزیر کے ہاں بھی ایک آدھ جگہ ہی ملتا ہے:

زور دیوانہ ہوں میں بستۂ زنجیر نہیں ہاتھ میں سلسلۂ زلفِ گرہ گیر نہیں

''طوطی'' اہلِ لکھنؤ مونث بولتے ہیں، وزیر نے اہلِ دہلی کی طرح مذکر ہی باندھا ہے:

طوطی مستوں کا بولتا ہے ہے شیشہ بزم گرم قلقل

وزیر اپنے دور کے مخصوص رجحان کے ترجمان ہیں۔ اردو شاعری کی تاریخ میں ناسخ کے ساتھ، ان کا نام بھی لیا جاتا رہے گا۔ وہ اسی دور کے نمائندہ شاعر ہیں اور اسی لیے ناسخ کی طرح اسی دور میں محصور ہیں۔ رنگِ ناسخ کو خوش نما بنانے اور اسے ایک لہجہ عطا کرنے میں کوئی دوسرا شاگرد وزیر کو نہیں پہنچتا۔ اس لہجے سے جو لے اور لحن ابھرتا ہے وہ لکھنؤ کے رکھ رکھاؤ اور اس کی تہذیب کا ترجمان اور اسی سے مخصوص ہے۔ اسی لیے آج وہ بے کیف اور ردوں رول ریں ریں (Sing-Song) سا محسوس ہوتا ہے۔

فقیر محمد خاں گویا خواجہ وزیر کے مربی و دوست تھے جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] دیوان وزیر (دفتر فصاحت) میں وزیر کی وفات کے جو قطعۂ تاریخ شامل کیے گئے ہیں ان میں اکثر میں ہجری سال اور بعض میں عیسوی سال سے سالِ وفات نکالا گیا ہے۔ یہ دونوں سنین انھیں قطعات سے لیے گئے ہیں۔

[۲] طورِ کلیم، سید نور الحسن خاں، ص ۱۲۶، مفیدِ عام آگرہ، سن ندارد۔

[۳] دیوانِ ناسخ (اول)، مخطوطہ قومی عجائب خانہ۔ کراچی

[۴] گل رعنا، عبدالحی، ص ۳۷۱، دار المصنفین اعظم گڑھ (بار چہارم) ۱۳۷۰ھ

[۵] دفتر فصاحت، مقدمہ ص ۴، مطبع مصطفائی لکھنؤ ۱۲۷۲ھ

[۶] طبقاتِ الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۴۲۸، مدرسہ دہلی ۱۸۴۸ء

[۷] ایضاً

[۸] دفتر فصاحت، محولہ بالا، ص ۵

[۹] ''اساتذہ کی اصلاحیں'' صفدر مرزا پوری، ص ۲۰۲، سہ ماہی ''اردو'' اورنگ آباد (انجمن ترقی اردو) ۱۹۲۷ء

[۱۰] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ (جلد دوم)۔ ص ۳۷۷، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۲ء

پانچواں باب

فقیر محمد خاں گویا: نظم و نثر

حالات، شاعری اور نثری داستان: بستانِ حکمت کا مطالعہ

حسام الدولہ فقیر محمد خاں بہادر تہور جنگ رسالہ دار (م ۱۲۶۸ھ/ ۵۲-۱۸۵۱ء) [۱] جن کا تخلص گویا تھا۔ محمد بلند خاں (م ۱۲۴۰ھ) [۲] کے بیٹے اور افغانوں کے آفریدی قبیلے سے تعلق رکھتے تھے۔ فقیر محمد خاں گویا لکھنؤ کے مضافات ملیح آباد میں پیدا ہوئے۔ گویا نے ''بستانِ حکمت'' میں لکھا ہے کہ ''ابتدائے شباب دل میں یہ سمائی کہ دیارِ دکن میں جا کر کچھ ایسے دست و پا ہلایئے جن سے ثروت و بلندی حاصل ہو'' ۱۲۲۰ھ میں وہ ملکِ دکن کے لیے روانہ ہوئے۔ راستے میں والئ اندور یسونت راؤ ہلکر سے ہریانہ میں ملاقات کی اور ان کے لشکر میں شریک ہو گئے۔ ابھی تین ماہ گزرے تھے کہ نواب امیر الدولہ محمد امیر خاں بہادر کے کہنے پر ان کے لشکر میں اُٹھ آئے۔ آٹھ برس نو ماہ نواب امیر خاں کی خدمت میں بسر کیے اور پھر تین ماہ کی اجازت لے کر رجب ۱۵ ررمضان المبارک ۱۲۲۹ھ بروز جمعہ اپنے مسکن کول ہار پہنچے تو معلوم ہوا کہ نواب سعادت علی خاں ۲۳ ررجب ۱۲۲۹ھ بروز سہ شنبہ وفات پا چکے ہیں، غازی الدین حیدر مسندِ حکومت پر اور نواب معتمد الدولہ آغا میر عہدۂ نیابت پر فائز ہیں۔ اسی زمانے میں راجا بھوانی پرشاد اور عبدالباقی خاں قندھاری نے نواب معتمد الدولہ سے ان کا ذکر کیا اور انھوں نے ملاقات کے لیے طلب فرمایا۔ ماہِ ذیقعد ۱۲۲۹ھ میں فقیر محمد خاں کی ان سے ملاقات ہوئی۔ دورانِ ملاقات فقیر محمد خاں گویا نے انھیں بتایا کہ وہ تین ماہ بعد نواب امیر خاں کے ہاں واپس جانے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ یہ سن کر آغا میر نے انھیں روک لیا اور نواب وزیر غازی الدین حیدر کی خدمت میں پیش کیا اور وہ ملازم ہو گئے۔ غازی الدین حیدر کا دور آغا میر اور فقیر محمد خاں گویا کے عروج کا زمانہ ہے۔ اسی زمانے میں انھیں خطابات ملے اور اسی زمانے میں کول ہار کے قریب مرزا گنج خرید کر عالی شان عمارتیں تعمیر کرائیں۔ نامۂ مظفری میں لکھا ہے کہ ''دو ہزار روپے ماہوار تنخواہ تھی۔ بہت سی خدمتیں مثل تقسیم تنخواہ محلاتِ شاہی ان کے متعلق تھیں۔ نظم و نسق ملکی و مالی میں وہ دخیل تھے۔ بسوان باڑی وغیرہ کی نظامت و چکلے داری......... کا انتظام سب ان کا ساختہ پرداختہ ہوتا۔ اس کے علاوہ چار سو گھوڑے بارگیر، جن کی اسامی تین تین سو روپیہ تھی، خان صاحب کی ذاتی ملکیت میں تھے'' [۳] خان صاحب نواب معتمد الدولہ بہادر وزیر اعظم کے خاص مصاحب اور دست راست تھے۔

اس عرصے میں مرزا حاجی نے معتمد الدولہ کے قتل کی سازشیں کیں لیکن کوئی سازش کارگر نہ ہوئی۔ ایک سازش میں جس کا ذکر ناسخ کے ذیل میں آ چکا ہے، ناسخ نے فقیر محمد خاں گویا کو پہلے سے خبردار کر دیا تھا، آغا میر تو بچ گئے لیکن فقیر محمد خاں گویا کا ہاتھ زخمی ہو گیا۔ ناسخ کے قطعۂ تاریخ بعنوان ''تاریخ مجروح شدن دستِ فقیر محمد خاں بہادر'' کے اس مصرع سے ''دل من بگفت ناسخ اثر قدم شفا باد'' سے ۱۲۳۳ھ برآمد ہوتا ہے۔ دیوان ناسخ میں فقیر محمد خاں کے تعلق

سے کئی قطعاتِ تاریخ ملتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ گویا اس دور میں بڑی حیثیت کے مالک تھے۔ آغا میر کی وزارتِ عظمیٰ کا زمانہ فقیر محمد خاں گویا کے اثر و اقتدار کا نقطۂ عروج تھا۔ ۲۷ ربیع الاول ۱۲۴۳ھ کو غازی الدین حیدر شاہ وفات پا گئے اور نصیر الدین حیدر بادشاہ ہوئے جو اپنی ولی عہدی کے زمانے میں آغا میر سے خوش نہیں تھے۔ آغا میر دربار میں حاضر ہوئے تو بادشاہ نے خلعت سرفرازی عطا فرمایا اور ان کے اختیارات کو بھی وسیع کر دیا لیکن کچھ ہی عرصے بعد، ریذیڈنٹ سے مشورہ کر کے، آغا میر کے عزیز و اقربا اور مال اموال کی حفاظت و بحالی کی یقین دہانی کرا کے ان کو ان کے اپنے گھر میں نظر بند کر دیا۔ فقیر محمد خاں کو آغا میر کی کفالت کی ذمہ داری سونپ دی۔ آغا میر دو سال دس مہینے اور چودہ دن قید میں رہے اور ۲۳ ربیع الآخر ۱۲۴۶ھ کو انھیں کانپور روانہ کر دیا جہاں ۵ ذی الحجہ ۱۲۴۷ھ کو وفات پائی۔ فقیر محمد خاں نے ان کی وفات پر (۲۶) شعروں پر مشتمل قطعہ تاریخ وفات کہا جس کے مقطع سے سالِ وفات برآمد ہوتا ہے:

سال فوتش شنید چوں گویا — بکشیدہ آہ وگفت آغا میر

(۱+۱۲۴۶=۱۲۴۷ھ)

نصیر الدین حیدر کی بادشاہی اور اعتماد الدولہ میر فضل علی کے دورِ وزارت میں گویا ملازمت پر بحال رہے لیکن جب منتظم الدولہ حکیم مہدی علی خاں کا دورِ وزارت آیا تو ان کے خلاف سازشوں کا سلسلہ شروع ہو گیا اور طرح طرح سے بادشاہ کے کان بھرے جانے لگے۔ ایک دن بادشاہ نے دھنیا کمہاری کی شکایت پر غصے میں آ کر انھیں برطرف کر دیا[۴] لیکن ۱۲۴۸ھ میں جب حکیم مہدی علی خاں معزول ہوئے اور روشن الدولہ منصب وزارت پر فائز ہوئے تو نصیر الدین حیدر نے گویا کو طلب کر کے انھیں مہدی علی خاں کے محاسبے پر مقرر کر دیا۔ لیکن پھر ایسے واقعات پیش آئے کہ انھیں لکھنؤ بدر ہونا پڑا اور ۱۹ ربیع الاول ۱۲۵۳ھ کو گویا لکھنؤ سے اپنے مسکن مرزا گنج چلے گئے[۵] اور بقیہ زندگی وہیں گزار دی۔ ان کی وفات ۱۲۶۸ھ تک سلطنت اودھ ابھی باقی تھی۔

گویا اس دور میں ''امرائے نامی''[۶] شمار ہوتے تھے۔ گویا کا پیشہ سپہ گری تھا۔ وہ ذہین، شجاع، اور دلیر آدمی تھے۔ دستورِ زمانہ کے مطابق انھوں نے اچھی تعلیم پائی تھی۔ نامۂ مظفری میں لکھا ہے کہ ''لیاقت علمی کا یہ عالم تھا عربی ایسی فصیح بولتے تھے کہ مادری زبان معلوم ہوتی تھی''[۷] شعر و سخن کا بہت ذوق و شوق تھا''[۸] کھلے دل کے دبنگ اور صاف گو آدمی تھے۔ کبھی واجبی معاملے میں کلمۂ خیر کہنے سے نہیں رکتے تھے۔ بات چیت میں بادشاہ اور وزیر کا رعب نہیں مانتے تھے۔

وہ ایسا نہیں چپ رہے بات سن کر — کوئی اور ہووے گا گویا نہ ہو گا

ایک بار سرکاری حکم سے تمام سردارانِ فوج نے اپنے اپنے ہتھیار کھول ڈالے تھے مگر فقیر محمد خاں نے جواب دیا کہ میں اہلِ جنگ کے زمرے میں ملازم ہوں۔ اگر ہتھیار کھول دوں گا تو کیا طبلہ اور سارنگی لے کر دربار میں حاضر ہوا کروں گا''[۹] مہدی علی خاں کی ناراضی کا سبب یہی ان کا دبنگ پن تھا۔ ایک دفعہ گویا نے منتظم الدولہ مہدی علی خاں کے مقربِ خاص تاج الدین حسین خاں کو کلماتِ سخت کہے تھے جس کی وجہ سے وہ گویا سے سخت ناراض تھے۔ باغبانی کا بھی بہت شوق تھا۔ کہتے ہیں کہ ملیح آباد کا مشہور آم ''سفیدہ'' انھیں کی پیوند کاری کا ثمر ہے۔ شعر و ادب سے بھی گویا کو دلی لگاؤ تھا۔ خود بھی شعر کہتے تھے اور علم و ادب اور شعر و شاعری کی سرپرستی بھی کرتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ''مدتوں اس کی سرکار میں یہ چند سخن ور مثل خواجہ وزیر، مرزا فرخ، منور خاں غافل نوکر رہے''[۱۰] نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ

نے لکھا ہے کہ ''باوجود ہجوم دنیا مائل وقدردانِ اہل ہر فن است.... شعرائے ایں دیار بمدحش رطب اللساں بودہ اند'' [۱۱]
''بزم سخن'' میں آیا ہے کہ ''با اہلِ سخن مدارت ہامی کرد وقدر دانی می نمود'' [۱۲]
ناسخ۔ نے مختلف موقعوں پر جو قطعاتِ تاریخ لکھے ہیں ان سے بھی گویا کی شخصیت کے یہ سب پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔
ناسخ کے ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ گویا نے اپنا دیوان ۱۲۴۲ھ میں ترتیب دیا تھا۔

اس دور میں اکثر امراء ورؤسا ناسخ کے شاگرد تھے۔ ناسخ بھی اس دور اور اس کی سیاست کا ایک حصہ تھے۔
فقیر محمد خاں گویا بھی ناسخ ہی کے شاگرد تھے۔ جس کی تصدیق ''خوش معرکۂ زیبا''، ''گلشنِ بیخار'' طبقات الشعرائے ہند'
'اور ''گلشن ہمیشہ بہار'' سے بھی ہوتی ہے۔ جن تذکرہ نگاروں نے انھیں خواجہ وزیر کا شاگرد لکھا ہے وہ اس لیے درست نہیں ہے کہ خواجہ وزیر، مرزا فرخ اور منور خاں غافل کی طرح گویا کی سرکار سے وابستہ تھے۔ ممکن ہے کبھی گویا نے خواجہ وزیر سے بھی مشورۂ سخن کیا ہو لیکن باقاعدہ شاگرد وہ شیخ ناسخ کے تھے۔ خود گویا نے ''بستانِ حکمت'' میں نہ صرف ناسخ کے بہت سے اشعار حسب موقع اس داستان میں درج کیے ہیں بلکہ کم از کم دو جگہ صفحہ ۳۱ وصفحہ ۳۴ پر انھیں ''استادِ ناسخ'' لکھا ہے [۱۳]

سپہ گری، نظامت، امارت، اقتدار کے ساتھ گویا بحیثیت شاعر اور بحیثیت نثر نگار یقیناً قابل ذکر ہیں۔
شاعری میں ''دیوانِ گویا'' اور داستانی نثر نگاری میں ''بستانِ حکمت'' ان سے یادگار ہیں۔

''دیوان گویا'' ۱۲۴۲ھ میں مرتب ہوا جیسا کہ استاد ناسخ کے قطعۂ تاریخ کے آخری شعر سے واضح ہوتا ہے:

سال اتمام و سن ترتیبش — گفت دل ''ہست کتاب دلکش''
(۱۲۴۲ھ)

خواجہ وزیر کے قطعۂ تاریخ کے آخری شعر سے بھی یہی سن برآمد ہوتا ہے:

بگفتند سالش زمہ تا بماہی — کہ ترتیب دیواں ہمایوں الٰہی
(۱۲۴۲ھ)

''دیوان گویا'' پہلی بار کانپور سے ۱۲۴۶ھ/ ۱۸۳۱ء میں شائع ہوا۔ اس کا ایک نسخہ میرے کتب خانے میں موجود ہے۔ اس کی کتابت اور طباعت اس طرح کی گئی ہے کہ قلمی نسخے کا گمان ہوتا ہے۔ اس کے بعد ''دیوان گویا'' کئی بار شائع ہوا۔ اس کا چھٹا ایڈیشن ۱۸۸۸ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس کا ایک قلمی نسخہ راجا صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں بھی موجود ہے۔

گویا ناسخ کے شاگرد تھے۔ یہ وہ دور تھا جب رنگِ ناسخ نے شاعری کے سارے دوسرے رنگوں پر خطِ تنسیخ پھیر دیا تھا اور ''سادہ گو'' بوڑھا مصحفی بھی اپنی استادی اور مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے اسی رنگ ناسخ میں اپنا دیوانِ ششم مرتب کرنے پر مجبور تھا۔ گویا کی شاعری بھی اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ اسی رنگ کا نام ''تازہ گوئی'' یا ''طرز جدید'' تھا۔ اس دور کی تہذیب کو ذرا گہرائی میں جا کر دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ اس تہذیب نے ''معنی'' گم کر دیے ہیں اور اسی لیے باطن کے تعلق سے کسی تجربے یا کسی جذبے یا احساس سے اس کا تعلق باقی نہیں رہا ہے۔ یہ ظاہر کی شاعری ہے اس لیے سارا زور خارج پر ہے۔ عشق صادق داخلی کیفیت ہے اور ''عشق'' کے بغیر ''حسن'' صرف ظاہر۔ روپ اور

جسمانی خواہش کو پورا کرنے کا وسیلہ ہے۔ یہی ظاہری روپ اس شاعری کا مزاج ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس شاعری سے عاشقِ صادق غائب ہے اور بنا سنورا دعوتِ وصل دینے والا، بھرے پستان اور پتلی کمر والا معشوق، جو بالائے بام نظر آتا ہے، اس شاعری کا محور و مرکز ہے۔ اس طرزِ فکر کے باعث ''سراپا'' اس دور کا مقبول و پسندیدہ انداز ہے۔ ''واسوخت'' اسی لیے مقبول ہے۔ غزل میں بھی بیانِ حسن پر زور ہے جس میں اعضائے جسمانی، لباس سامان آرایش: کنگھی، چوٹی، محرم، انگیا، چڑیا، مہندی، زیور شامل ہیں۔ وصل اور خواہش وصل کا بیان مقبول و پسندیدہ موضوع ہے۔ حسن کا خارجی روپ ہی اس دور کی جمالیات ہے، جس سے یہ تہذیب اپنے داخلی کھوکھلے پن کو چھپانے کی کوشش کر رہی ہے۔ گویا اسی تہذیب کے پروردہ تھے۔ انھوں نے اسی رنگ کو اپنایا اور اسی تعلق سے وہ اس دور کے ممتاز شعرا میں شمار کیے گئے۔ گویا کی شاعری بھی، ناسخ کی شاعری کی طرح، اپنے دور میں محصور ہے اور اپنے دور کی حدوں کو پار نہیں کرتی۔

گویا نے ''قصیدے'' بھی لکھے۔ تین غازی الدین حیدر کی مدح میں، دو نصیر الدین حیدر کی شان میں اور ایک منقبت میں انھوں نے ''ترکیب بند'' بھی کہا اور ''سلام'' بھی۔ ایک ''مرثیہ'' بھی لکھا اور ''مخمس'' بھی لیکن ان اصناف میں ان کی کوئی خاص اہمیت نمایاں نہیں ہوتی۔ ناسخ کی طرح ان کا اصل میدان ''غزل'' ہے اور یہی غزل، ان کی امارت، علم دوستی اور ''بستانِ حکمت'' (نثر) سے مل کر ان کو اس دور کی تاریخ میں جگہ دے دیتی ہے۔

کریم الدین نے لکھا ہے کہ گویا ''شعر بہت اچھا کہتا ہے۔ پُر گو اور فصیح شاعر ہے۔ شعر اس کا مذاق سے خالی نہیں'' [۱۴] عظیم اللہ رغمی سید پوری ابن امین اللہ طوفان نے لکھا ہے کہ ''غزلہا لیش دیدہ ام۔ سراپا مرصع'' [۱۵] ''دیوان گویا'' کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ گویا پختہ گو اور مشاق شاعر ہیں۔ زبان و بیان اور روزمرہ محاورہ کے استعمال پر انھیں پوری قدرت حاصل ہے۔ وہ رعایتِ لفظی اور صنعتِ ایہام کو صحت و اثر کے ساتھ برتتے ہیں۔ وہ ناسخ کے ''طرزِ جدید'' کے پیرو ہیں۔ مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''سخن اس کا اکثر فصیح اور معنی غریب اور نکاتِ برجستہ اور اشاراتِ دلچسپ سے مملو ہے'' [۱۶] گویا کی شاعری، اس دور کی شاعری کی طرح ''عشقیہ'' شاعری نہیں ہے بلکہ ''حسن کی شاعری'' ہے جس میں جسم کا خارجی روپ موضوعِ شاعری ہے۔ گویا کی غزل کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ صرف ''ظاہر'' کو دیکھ رہے ہیں اور اسے قدرتِ اظہار کے ساتھ صاف شعر میں پیش کر رہے ہیں۔ یہی ظاہر ان کی شاعری کا موضوع ہے۔ اسی سے وہ اپنے شعر میں لطف پیدا کرتے ہیں۔

بوسے لیتا ہے یار بے گنتی — دیکھنا شوق بے شمار اپنا
بندھ گیا اب خیالِ زلفِ دراز — طول کھینچے گا انتظار اپنا

اپنے جھومر کو جو وہ دیکھے نگاہِ مست سے — ہو ہر اک موتی میں عالم دانۂ انگور کا
میں نے آنکھوں سے نہ دیکھا نہ چھوا ہونٹوں سے — کیا بتاؤں کہ ہے وہ سیبِ زنخداں کیسا
سمجھ مت کنگھی کے دندانے کہ ہیں دندانِ مار — حلقۂ گیسو میں عالم ہے دہانِ مار کا
ہو گیا تاراج اپنا کشورِ صبر و قرار — مل کے مسی پان کا کھانا ہمیں شب خوں ہوا
چپکن کے تیرے بند جو دیکھے سو یہ کہے — تارِ شعاعِ مہر ہے بندِ قبائے صبح
دماغ اور ہی پاتے ہیں ان حسینوں میں — یہ ماہ وہ ہیں نظر آئیں جو مہینوں میں
وصل اگر منظور تھا پرویز کا گھر کھودتا — کوہ کن دیوانہ ہے شیریں تو پتھر میں نہیں

قدِ موزوں کے عشق میں گویا رات دن شغلِ شعر خوانی ہے
وہ مجھ سے بے طرح روٹھا تھا لیکن میں نے اے گویا منایا لاکھ منت سے خوش آمد سے سماجت سے
وصل کی رات ہے یوں جلد نہ آئی ہوتی اے سحر اور ذرا دیر لگائی ہوتی
گر ترے روٹھنے دینے سے بگڑ بیٹھا وہ تو تو گویا تھا کوئی بات بنائی ہوتی

یوں تو گویا کی غزل میں کچھ شعر تصوف کے اور کچھ شعر اخلاقی نوعیت کے مل جاتے ہیں لیکن یہ ان کا اصل رنگ نہیں ہے۔ اصل رنگ یہی ہے جس کے چند شعر اوپر درج کیے ہیں اور جس کا ایک رخ، اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح، رعایتِ لفظی کا استعمال ہے۔ اس دور کی شاعری رعایتِ لفظی کے بغیر ایک قدم نہیں چلتی۔ اسی سے وہ لطف پیدا ہوتا ہے جس کی تلاش میں یہ تہذیب مصروف و منہمک ہے۔ گویا کی شاعری میں بھی یہ لطف مزہ دیتا ہے:

کھول دی کس نے رخ پہ زلفِ سیہ ہو گیا تیرہ روزگار اپنا
آئینہ ہے جسم صاف اس کا کیوں کر نہ کہے میں خود نما ہوں
گر مرے ہاتھ میں اس کی نہ کلائی ہوتی بے کلی سے مجھے اک دم نہ کل آئی ہوتی
دل بھی اس سے اٹھا نہیں سکتے ناتوانی سی ناتوانی ہے
دھڑکا شبِ فراق کا دل سے نہ جائے گا ہوجائے گا وصال ہمارا وصال میں
پھولوں کا ہار بن گیا ہے موتیوں کا ہار ایسا خوشی سے پھول گیا دستِ یار میں

ناسخ ہوں یا ان کے شاگرد، آتش ہوں یا ان کے شاگرد سب کے ہاں رعایتِ لفظی کا یہ کھیل تواتر کے ساتھ ملے گا۔ احساس و جذبہ کو شاعری سے خارج کر کے یہی اندازِ سخن پیدا ہو سکتا تھا، جو ہوا۔ قافیہ غزل پر چھا گیا اور اسی سے نئے مضامین پیدا کرنے کا کام لیا جانے لگا۔ اس سے زبان تو ضرور منجھ گئی لیکن شاعری، جو روحِ کائنات ہے، غائب ہوگئی۔ گویا کے ہاں بھی یہی صورت ملتی ہے اور شعر اتفاق سے خال خال ہی نظر آتا ہے۔ یہی صورت گویا کے ہاں اس طرزِ ادا کی ہے جسے ''مثالیہ'' کہتے ہیں۔ یہ ناسخ کا مخصوص رنگِ سخن بن کر ابھرا تھا۔ گویا اس تک نہیں پہنچتے لیکن ''حسن'' کی شاعری میں ان کے ہاں، اس دور کے رنگِ سخن کے مطابق، اچھے شعر ملتے ہیں۔ یہی وجہ تھی کہ ان کا کلام اس دور میں اتنا مقبول ہوا کہ بار بار اس کے ایڈیشن شائع ہوتے رہے۔

گویا کے دیوان میں طویل غزلیں بھی ملتی ہیں۔ دوغزلے اور سہ غزلے بھی ملتے ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی انھوں نے غزلیں کہی ہیں اور اپنی مشاقی کا ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ وہ اپنے تخلص گویا سے بھی خوب فائدہ اٹھاتے ہیں اور پرلطف شعر کہتے ہیں:

گر ترے روٹھنے دینے سے بگڑ بیٹھا وہ تو تو گویا تھا کوئی بات بنائی ہوتی
بات بھی منھ سے نکلتی نہیں اس کے آگے مجھے حیرت ہے کہ گویا تجھے کیا ہوتا ہے
دیکھ اس سے سمجھ کے کرنا بات ہے وہ گویا نہ کچھ سنا بیٹھے
بلا کر اس سے دو باتیں تو سن لے یہ کہتے ہیں کہ گویا خوش بیاں ہے
بازی بدی ہے اس سے بوسوں کی ہم نے گویا ہے جیت یوں بھی اپنی کہنے کو ہارتے ہیں

گویا کا پیشہ سپاہ گری تھا۔ اس پیشے سے متعلق الفاظ و اصطلاحات کثرت سے ان کی شاعری میں استعمال ہوئے ہیں۔

دیوانِ گویا کا مطالعہ کرتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ لفظوں کے انتخاب اور بات کو پورے طور پر ادا کرنے کی ہنرمندی کے ساتھ شعر کو صنائع بدائع اور رعایت لفظی سے سجا بنا کر پیش کرنے کا ان میں بہت اچھا سلیقہ ہے۔ ان کی زبان میں رچاوٹ، بیان میں صفائی، روزمرہ و محاورہ کے استعمال سے اظہار بیان میں پر تاثیر قوت ہے۔ ان کے ہاں تعقید و تنافر لفظی بھی بہت کم ہے۔ چھوٹی بحر کی غزلوں میں زیادہ توانائی کا احساس ہوتا ہے اور یہی وہ غزلیں ہیں جو دوسرے ہم عصر شعرا سے قدرے مختلف ہیں اور ان میں کسی حد تک آج بھی اثر آفرینی موجود ہے:

آپ سے جب گذر گئے پہنچے — یاد ہے راستہ ترے گھر کا
تیری سی نہ بو کسی میں پائی — سارے پھولوں کو سونگھتا ہوں
رخسار وہ رکھ کے سو گیا تھا — گل تکیوں کو روز سونگھتا ہوں
اتنی تو جفائیں کر نہ اے بت — آخر میں بندۂ خدا ہوں
خواب میں اک نور آتا ہے نظر — یاد میں تیری جو سو جاتے ہیں ہم
جو ہمیں بھول گیا ہے ظالم — اس کو ہم یاد کیا کرتے ہیں
مثل حباب آنکھ جو کھولی تو یہ کھلا — بنیاد کچھ نہیں ہے جہانِ خراب کی
ولولہ جوش و جنوں کا تھا مجھی تک گویا — نظر آیا نہ کوئی آبلہ پا میرے بعد
لختِ دل دیکھ کے مژگاں پہ مری کہتا ہے — آج دریا کے کنارے ہے چراغاں کیسا
ہم نے جب دیکھی چاندنی چھٹکی — تیری اُتری ہوئی قبا سمجھے
ہاتھ رکھتا ہے وہ بت اپنی بھووں پر اس طرح — جیسے محراب پہ اللہ لکھا ہوتا ہے
وصل کی رات ہے یوں جلد نہ آئی ہوتی — اے سحر اور ذرا دیر لگائی ہوتی
نہ آنے کا ترا شکوہ عبث ہے — کبھی میں آپ میں آیا تو ہوتا
دیکھیے اب شامِ غربت کیا دکھائے — رخصت اے صبحِ وطن جاتے ہیں ہم
یہی کہہ کہہ کے ہجر یار میں فریاد کرتے ہیں — وہ بھولے ہم کو بیٹھے ہیں جنھیں ہم یاد کرتے ہیں

گویا شعروادب کو دنیا میں نام رہنے کا ذریعہ جانتے تھے۔ اس کا اظہار اپنی شاعری میں انھوں نے کئی جگہ کیا ہے:

اٹھ گیا صفحۂ ہستی سے نگیں کی صورت — نہ رہا میں تو مرا نام رہا میرے بعد

گویا نے اردو نثر میں اپنی کتاب ''بستانِ حکمت'' کے خاتمے میں بھی اسی خواہش کا اظہار کیا ہے کہ ''اے کریم کارساز...... اب امیدوار ہوں کہ ایسی مقبولیت اسے عطا فرما...... یادگار اس ذرۂ بے مقدار کی تا قیامت رہے''

(۲)

فقیر محمد خاں گویا کی ''بستانِ حکمت'' فارسی زبان کی مشہور زمانہ تصنیف ''انوار سہیلی'' کا اردو روپ ہے۔ ملاحسین واعظ کاشفی (م ۹۱۰ھ/۱۵۰۵ء) نے جو انوار سہیلی کے مصنف ہیں، اپنی اس تصنیف کی بنیاد نظام الدین ابوالمعالی نصر اللہ بن محمد بن عبدالحمید کے منظوم فارسی ترجمہ پر رکھی ہے اور اس میں بہت سے اضافوں کے ساتھ انوار سہیلی

کو مروجہ صورت دی ہے۔ نظام الدین ابوالمعالی نے اپنے منظوم ترجمے کی بنیاد ابن المقفع کی عربی تصنیف ''کلیلہ ودمنہ'' پر رکھی تھی اور خود ابن المقفع نے اپنی تصنیف کی اساس عباسی خلیفۂ ثانی ابوجعفر منصور کی فرمائش پر اس نسخے پر رکھی تھی جو ملکِ حبش کے بادشاہِ وقت نے فراہم کر کے اسے دیا تھا۔ یہ نسخہ برزویہ نامی مصنف نے پہلوی زبان میں تیار کیا تھا اور اس کا مواد ہندوستان کا سفر کر کے براہِ راست وہاں سے حاصل کیا تھا۔ ابن المقفع نے تین سو سال بعد برزویہ کی اس تصنیف کو عربی میں منتقل کیا تھا اور خود بھی بہت سے اضافے کیے تھے۔ ابن المقفع کی اس تصنیف کے تین بار عربی زبان میں منظوم ترجمے ہوئے۔ ملا حسین واعظ کاشفی نے نظام الدین ابوالمعالی کے منظوم ترجمے کو بنیاد بنا کر سلطانِ ہرات حسین مرزا بایقرا کے وزیر میر احمد سہیلی سے منسوب کر کے ''انوار سہیلی'' اس کا نام رکھا[۱۷] اپنے زمانۂ تصنیف سے لے کر آج تک ''انوار سہیلی'' مقبول و مشہور ہے اور کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے۔ دنیا کی اکثر بڑی زبانوں میں اس کے ترجمے ہو چکے ہیں۔ خود اردو زبان میں انیسویں صدی کے چار عشروں میں اس کے چار ترجمے ہو چکے ہیں۔ ایک ترجمہ ''اخلاق ہندی'' کے نام سے فورٹ ولیم کالج کے منشی میر بہادر علی حسینی نے ۱۸۰۲ء میں کیا جو ''ہتو پدیش'' سے ماخوذ ہے۔ دوسرا ترجمہ ''خرد افروز'' کے نام سے حفیظ الدین احمد نے ۱۸۰۳ء میں کیا جس کی بنیاد ''عیارِ دانش'' پر رکھی گئی ہے۔ تیسرا ترجمہ دکنی انور سہیلی کے نام سے ۱۸۲۲ء میں منشی محمد ابراہیم بیجاپوری نے دکنی اردو میں کیا اور چوتھا ترجمہ ''بستانِ حکمت'' ہے جسے فقیر محمد خاں گویا نے ۱۲۵۱ھ میں مکمل کیا اور نظرِ ثانی کے بعد ۱۲۵۴ھ میں طباعت کے لیے دیا جیسا کہ ناسخ کے ''قطعۂ تاریخ اتمام'' کے اس آخری شعر کے دوسرے مصرع کے تین لفظوں سے برآمد ہوتا ہے۔

پئے سال تاریخ اتمام ناسخ خرد گفت ''بستانِ سیراب حکمت''
۱۲۵۴ھ

اس ترجمے کے اختتام کی تاریخ گویا نے خود ''بستان حکمت'' کے آخر میں ان الفاظ میں دی ہے:

''ترجمہ انوار سہیلی کا چودھویں ذیعقد ۱۲۵۱ھ وقت صبح کے...... مقام دارالسلطنت لکھنؤ میں ختم ہوا''[۱۸]

اردو میں یہ پہلا ترجمہ ہے جو براہِ راست ''انوار سہیلی'' سے کیا گیا ہے۔ اس ترجمے کے شروع میں گویا نے اپنے اور اپنے زمانے کے حالات بھی قلم بند کیے تھے جن کی حیثیت ایک طرح سے خود نوشت کی تھی اور یہ پہلے ایڈیشن میں شامل تھے لیکن بعد کے سب اشاعتوں سے انھیں خارج کر دیا گیا۔ اسی حصے میں گویا نے بتایا تھا کہ ایک روز بندہ اور خواجہ وزیر اور میاں فرخ شاعر کہ دونوں شیخ ناسخ کے شاگردِ رشید ہیں چند اور احباب کے ساتھ انوار سہیلی کا مطالعہ کر رہے تھے اور اس تصنیف کی تعریف کرتے جاتے تھے کہ ''سبحان اللہ عجب کتاب تصنیف کی ہے کہ گنجینہ ہے اسرار الٰہی کا اور خزینہ ہے فیض غیر متناہی کا......'' اس گفتگو میں سب اہل محفل نے اصرار کیا کہ بندہ اردو زبان میں اس کا ترجمہ کرے۔ ان کے مسلسل اصرار پر گویا نے اس کام کا آغاز کیا۔ ترجمہ کرنے سے پہلے گویا نے اس کتاب کی عبارت و مطالب کو بنظر تامل بغور دیکھا تو پتا چلا کہ کئی جگہ عبارات ادھوری ہیں، مثلاً ایک جگہ دو چیزوں کا مذکور تھا۔ پڑھا تو معلوم ہوا کہ ایک تو موجود ہے اور دوسرا مطلب عبارت میں نہیں آیا۔ اندازہ ہوا کہ یہ عبارت کاتب سے ترک ہوگئی ہے گویا نے اس ترک کردہ عبارت کو درست کیا۔ اس طرح اور عبارتوں کو بھی حسب موقع کم و بیش کیا اور لکھا کہ جس نے ''انوار سہیلی'' کو دیکھا ہوگا اگر بہ نظر تامل مقابلہ کرے گا اس پر خود منکشف ہو جائے گا کہ گویا کی کتاب کی صورت اور ہے اور یہ برائے نام ترجمہ ہے ورنہ یہ کتاب جدا ہے لیکن حق یوں ہے کہ یہ احسان نقاش اول کا ہے ورنہ مجھ سے بے مایہ کو اس کے بیان کی کہاں طاقت

ہے۔
''انوار سہیلی'' کو اردو روپ دیتے ہوئے گویا نے یہ کیا کہ:
(۱) ترجمہ کرتے وقت وہ ترک جو ''انوار سہیلی'' کے زیرِ نظر نسخے کے کاتب سے ہو گئے تھے انھیں پورا اور درست کیا۔
(۲) اکثر وہ جملے جن کی عبارت میں رنگینی بہت زیادہ تھی اور طول کلام پیدا ہوتا تھا، حذف کر دیے۔
(۳) بہت سے اشعار کا اردو میں ترجمہ کر دیا ہے اور وہ اشعار جو مطالب سے چسپاں نہ تھے انھیں موقوف کر کے اکثر اپنے استاد ناسخ کے اشعار شامل کر دیے ہیں۔
(۴) بعض مقامات پر وضاحت کے لیے اردو عبارت میں دو چار لفظ یا فقرے بڑھا کر مطلب کو واضح کر دیا ہے لیکن معانی و مطالب میں ذرا سا بھی انحراف نہیں کیا۔ اس اعتبار سے 'بستانِ حکمت' کم و بیش مکمل آزاد ترجمہ ہے جس کی نوعیت یہ ہے:

کاشفی نے لکھا کہ ''دو باب اول از کتاب کلیلہ و دمنہ کہ دراں زیادہ متصور نبود و دراصل کتاب مدخل نداشت اسقاط کردہ چہاردہ باب باقی را بعبارت روشن و آسان ثبت ساختیم و حکایات را بطریق سوال و جواب از رائے و برہمن بدستور کہ دراصل مذکور بود بقید کتابت درآوردیم.......'' [۱۹]

گویا نے اس کا اس طرح ترجمہ کیا: ''اور دو باب اول کے کہ مذکور ہیں......اور اصل کتاب سے کچھ علاقہ نہ رکھتے تھے اس لیے وہ دونوں باب کہ بجز حکایت اور کچھ فائدہ نہ تھا موقوف کر کے باقی چودہ باب کو کہ وہ وصایا تھے ہوشنگ پیش داد کے، انھیں عبارت روشن و سلیس میں لکھا اور ان حکایتوں کو رائے اور برہمن کے طریق و سوال و جواب پر قید کتابت میں کیا'' [۲۰]

ان دونوں فارسی و اردو عبارتوں کو دیکھنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ گویا نے عبارت کو واضح اور مربوط کرنے کے لیے لفظی ترجمہ نہیں کیا بلکہ اس میں اضافہ کر کے اپنی عبارت کو اردو قارئین کے لیے رواں اور واضح بنا دیا ہے۔ یہ کام ابتدائی حصے میں زیادہ کیا گیا ہے لیکن اس کے بعد جب قصہ شروع ہوتا ہے تو گویا کا ترجمہ متن سے اور قریب آ جاتا ہے۔ کہیں وہ عبارت میں حکایت کا خلاصہ کر کے اسے مختصر کر دیتے ہیں لیکن بیان کا اردو پن اور حکایت کا فنی اثر باقی رہتا ہے۔

فارسی و اردو نثر کے تقابلی مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ مفہوم میں کوئی تبدیلی نہیں کی گئی ہے۔ الفاظ بھی وہی استعمال کیے ہیں جو فارسی متن میں استعمال ہوئے ہیں۔ مفہوم ادا کرنے کی ترتیب بھی یکساں ہے البتہ فارسی کی غیر ضروری عبارت کو ترک اور عبارت کی رنگینی کو کم کر کے مطلب کو سادگی سے اس طرح بیان کر دیا ہے کہ عبارت میں اردو پن گہرا ہو گیا ہے۔ اگر یہ لفظی ترجمہ ہوتا تو آج بستانِ حکمت'' کو پڑھنا مشکل ہوتا۔ ''بستانِ حکمت'' کی یہ اردو عبارت ''فسانۂ عجائب'' سے دور اور فورٹ ولیم کالج کی سادہ نثر سے قریب ہے۔ مثلاً یہ عبارت دیکھیے

(الف) ''کہتے ہیں کہ ایک تاجر کم مایہ سفر کو جاتا تھا۔ سو من آہن ایک دوست کے گھر میں امانت رکھ کر سفر کو گیا۔ جب کہ پھرا وہ آہن طلب کیا۔ امین نے کہا کہ وہ تیرا آہن ایک گوشے میں رکھ دیا تھا۔ ایک دن اسے کھول کر دیکھا تو چوہوں نے سب کھا لیا۔ تاجر نے کہا کہ تو نے سچ کہا۔ چوہے لوہے کو بہت دوست رکھتے ہیں اور اس کی لذت پر جان دیتے ہیں۔ ضرور کھا لیا ہوگا کہ دانت چوہوں کے چرب و نرم لقمے پر

خوب چلتے ہیں۔ بیت:

بن گئے دانت ان کے مقناطیس ساں آہن ربا   کیا تعجب ہے اگر آہن ہو موشوں کی غذا"

(ب) "بادشاہ نے کہا کہ میری دانست میں بوموں کی ہلاکت کا سبب بوموں کی ستم گاری ہوئی ہے۔ کارشناس نے کہا: سچ ہے جس بادشاہ نے کہ طرح ظلم کی ڈالی غالب ہے کہ بنیاد اس کی دولت کی جلد منہدم ہو جائے کیوں کہ بقا سلطنت کی ظلم کے ساتھ جمع نہیں ہوتی ہے..... اور حکما کا اس پر اتفاق ہے کہ جو کوئی چار چیز کرے، چار چیز کا امیدوار رہے۔ پہلے جو کوئی کہ ستم گاری اختیار کرے اپنی اور اپنی دولت کی ہلاکت کا امیدوار رہے۔ دوسرے جو کہ رنڈیوں کی صحبت کا حریص ہو زوال کا آمادہ رہے۔ تیسرے جو کہ کھانے میں زیادتی کرے بیماری کا منتظر رہے۔ چوتھے جو کوئی کہ مشیرانِ رکیک رائے پر اعتماد کرتا ہے ملک اس کا جلد قبضۂ دشمن میں جاتا ہے......"

موضوع کے اعتبار سے "بستانِ حکمت" کا ماخذ "انوارِ سہیلی" ہے اس میں گویا نے کسی طرح سے کوئی اضافہ نہیں کیا جو کچھ تبدیلی گویا نے کی ہے وہ "بیان" میں کی ہے جس کی وجہ سے یہاں اردو نثر ابھری اور نمایاں ہوئی ہے۔ اردو جملے کی ساخت پر فارسی ترکیب نحوی کا اثر ضرور نظر آتا ہے لیکن یہ اثر اب بہت ہلکا پڑ گیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اردو نثر فارسی نثر سے الگ اپنا وجود قائم کر رہی ہے۔ اکثر جملوں میں صرف ایک آدھ لفظ کی ترتیب بدل دینے سے جملہ اردو ساخت کے عین مطابق ہو جاتا ہے مثلاً

ا۔ "امرائے عالمگیر اور وزرائے صاحب تدبیر کمر خدمت گاری کی چست باندھے رہتے تھے"

۲۔ جو کہ ان صفتوں کے ساتھ متصف نہ ہو وہ ہرگز لائق دوستی کے نہیں ہے۔

پہلے جملے میں "کمر خدمت گاری کی" کے بجائے "خدمت گاری کی کمر" کر دیا جائے اور دوسرے جملے میں "لائق دوستی کے" بجائے "دوستی کے لائق" کر دیا جائے تو عبارت اردو جملے کی ساخت کے مطابق ہو جاتی ہے اور اسی طرح کے جملے "بستانِ حکمت" میں عام طور پر ملنے لگتے ہیں:

"کہتے ہیں کہ صحرا میں ایک درخت کے نیچے ایک چوہے کا سوراخ تھا اور وہ ایسا تیز اور دور اندیش تھا کہ ..... ایک لحظہ میں سو حیلے ایک خیال سے پیدا کرتا تھا"

جب گویا نے یہ نثر لکھی اس وقت ان کے سامنے نہ سرور کی "فسانۂ عجائب" تھی جو ۱۲۵۹ھ میں پہلی بار شائع ہوئی اور نہ مہجور کی "گلشنِ نوبہار" تھی جو ۱۲۶۲ھ میں پہلی بار شائع ہوئی۔ "بستانِ حکمت" ۱۲۵۱ھ میں مکمل ہوئی اور نظرِ ثانی کے بعد ۱۲۵۴ھ میں شائع ہوئی۔ اس اعتبار سے "بستانِ حکمت" اردو نثر کی روایت میں تاریخی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔

کلب حسین خاں نادر بھی شاگردانِ آتش و ناسخ میں نمایاں حیثیت رکھتے ہیں جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] قاضی عبدالودود نے "تذکرہ شعرا" میں لکھا ہے کہ "سراپا سخن" مصنفہ ۱۲۶۹ھ میں گویا کو مرحوم لکھا ہے اور "صبحِ گلشن" (۱۲۹۴ھ) میں مرقوم ہے کہ وفات کو تقریباً تیس سال ہوئے ہیں اور قیاس کیا ہے کہ ۱۲۶۵ھ میں فوت ہوئے ہوں

گے۔ گویا کے حقیقی بھانجے اور داماد مرتضیٰ خاں وصل کی تحریر کردہ تقریظ میں، جو محمد احمد خاں احمد کے دیوان موسومہ ''مخزنِ آلام'' مطبوعہ ۱۸۹۰ء لکھی ہے، گویا کا سال وفات ۱۲۶۸ھ دیا ہے اور یہی صحیح معلوم ہوتا ہے۔ دیکھیے ''گویا اور خاندانِ گویا کی ادبی خدمات (دوسرا ایڈیشن، ڈاکٹر ناہید عارف، ص ۱۹۷، لکھنؤ ۱۹۸۹ء)

[۲] ناسخ کے دیوانِ اول میں محمد بلند خاں کی وفات کے تین قطعاتِ تاریخ درج ہیں جن سے ۱۲۴۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔

[۳] نامۂ مظفری (۱۳۲۶ھ) حصہ دوم، منشی مظفر حسین خاں سلیمانی، ص ۷۷، مطبع مجتبائی لکھنؤ ۱۹۱۷ء

[۴] تذکرۂ شعرا، ابن امین اللہ طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۸۷۔۹۷، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۵] تاریخ اودھ، حکیم نجم الغنی خاں، جلد چہارم، ص ۳۴۶، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۱۹ء

[۶] طور کلیم، سید نور الحسن خاں، ص ۸۶، مطبع مفید عام آگرہ ۱۲۹۸ھ

[۷] نامۂ مظفری، محولہ بالا، ص ۷۷

[۸] تاریخ اودھ، محولہ بالا، ص ۱۵۴

[۹] تاریخِ اودھ، محولہ بالا، ص ۲۷۰

[۱۰] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خان ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد دوم، ص ۲۴۸، لاہور ۱۹۷۲ء

[۱۱] گلشنِ بے خار، مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۱۶۵، مطبع نول کشور لکھنؤ، ۱۹۱۰ء

[۱۲] بزم سخن، سید حسن علی خاں، ص ۱۰۰، مفید عام آگرہ ۱۸۸۱ء

[۱۳] بستانِ حکمت، فقیر محمد خاں گویا، ص ۳۱، ۳۴، مطبوعہ نول کشور ۱۳۳۵ھ/۱۹۲۴ء

[۱۴] طبقات الشعرائے ہند، کریم الدین وفیلن، ص ۳۸۲، دہلی ۱۸۴۸ء

[۱۵] تذکرۂ شعرا، ابن امین اللہ طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۷، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۱۶] گلستانِ سخن، جلد دوم، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۳۱۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۱۷] اردو دائرہ معارفِ اسلامیہ، جلد ۱۷، ص ۳۶۳۔۳۷۲، دانش گاہ پنجاب لاہور ۱۹۷۸ء

[۱۸] بستانِ حکمت، فقیر محمد خاں گویا، ۵۱۴، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۱۹] انوار سہیلی نسخۂ صحیحہ (فارسی)، مطبع مجیدی، کانپور ۱۹۲۸ء

[۲۰] بستانِ حکمت، فقیر محمد خاں گویا، ص ۸، نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۴ء

چھٹا باب

کلب حسین خاں نادر: نظم و نثر

حالات، تصانیف، شاعری کا مطالعہ، تلخیص معلّیٰ کی اہمیت اور مطالعہ

وہ شعرا جنھوں نے روایتِ ناسخ کو اپنایا اور عام کیا، ان میں کلب حسین خاں نادر کا نام نمایاں ہے۔ ان کے کلام میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو اس دور میں سکۂ رائج الوقت کا درجہ رکھتی تھیں۔ وہ اس روایت کو پھیلانے اور عام کرنے والے شعرا کی صف میں شامل ہیں۔

کلب حسین خاں نادر (م ۱۲۹۵ھ/ ۱۸۷۸ء) کے دادا مرزا محمد تقی خاں، نادر شاہ کے دربار سے وابستہ تھے لیکن جب نادر شاہ کے حکم سے ان کے بھائی مرزا محمد شفیع خاں مار ڈالے گئے تو وہ فوراً ہندوستان آ گئے اور یہاں آ کر صفدر جنگ سے ملے جن سے ان کے خاندان کے پہلے سے مراسم تھے۔ صفدر جنگ نے انھیں جاگیر دی اور وہ بنارس میں مقیم ہو گئے۔ بنارس ہی میں ان کی وفات ہوئی۔ ان کے بیٹے کلب علی خاں نے اپنی صلاحیتوں سے ترقی کی اور اکبر آباد میں عمر طبعی کو پہنچ کر وفات پائی۔ ان کے دو بیٹے تھے۔ ایک کلب حسن خاں اور دوسرے کلب حسین خاں۔ کلب حسن خاں بھی صاحبِ تصانیف تھے اور انھوں نے بہت سی مذہبی کتابیں، جن میں تفسیر کلام اللہ بھی شامل ہے، تالیف کیں اور ۱۸۷۱ء میں وفات پائی۔ دوسرے بیٹے کلب حسین خاں نادر تھے جو نائب تحصیل داری سے ترقی کر کے ڈپٹی کلکٹری کے عہدے تک پہنچے اور ۱۹/ جون ۱۸۷۸ء کو فتح گڑھ میں انتقال کیا۔ ان کی تاریخِ وفات ''غم نادر'' سے ۱۲۹۵ھ برآمد ہوتی ہے۔[۱]

کلب حسین خاں نادر نے علوم متداولہ کی باقاعدہ تعلیم حاصل کی تھی۔ انھیں اردو کے ساتھ فارسی و عربی پر بھی قدرت حاصل تھی۔ مذہبی علوم پر بھی اچھی نظر رکھتے تھے۔ اردو زبان کی باریکیوں اور اصول و قواعد سے بھی خوب واقف تھے جس کا اندازہ ان کی تصنیفات سے کیا جا سکتا ہے۔ وہ اردو نثر و نظم دونوں پر عبور رکھتے تھے۔

تعلیم کے بعد کچھ عرصہ کسی امیر کے مصاحب رہے اور ۱۲۴۰۔۱۲۴۱ھ میں انگریزی سرکار کے نائب تحصیل ہو کر الہ آباد میں تعینات ہوئے۔ اسی زمانے میں انھوں نے شعرائے الہ آباد کا تذکرہ ''شوکت نادری'' کے نام سے لکھنا شروع کیا جو ۱۲۴۷ھ میں مکمل ہوا۔ اور ۱۲۴۳ھ میں لکھا کہ'' ۱۲۴۳ھ تک اسی قدر شعرا..... اس شہر (الہ آباد) میں تھے انشاء اللہ اگر رات دن برابر رہے اور ان اوراق کا جامع اسی طرح...... اسی شہر اور اسی عہدے (قائم مقام پیش کار) پر قائم و بحال رہا تو غالب گمان یہ ہے کہ چند سال کی خدمت میں ان سو کے علاوہ سینکڑوں شعرا بہم پہنچ جائیں گے......''[۲] اسی زمانے میں ناسخ ۱۲۴۳ھ سے ۱۲۴۸ھ تک الہ آباد میں جلاوطنی کی زندگی گزر رہے تھے۔ ۱۸۳۴ء شعبان ۱۲۵۰ھ میں وہ ڈپٹی کلکٹر ہو کر غازی پور تعینات ہوئے۔ ''تلخیص معلّیٰ'' کے مقدمہ میں نادر نے لکھا ہے کہ'' یہ

خاکسار ۱۸۳۴ء۔۱۸۳۵ء میں ڈپٹی کلکٹر ضلع غازی پور کا تھا'' [۳] فروری ۱۸۳۸ء/ ذی الحجہ ۱۲۵۳ھ میں غازی پور سے دوبارہ الہ آباد تبادلہ ہوا اور اسی سال جولائی ۱۸۳۸ء/ جمادی الاول ۱۲۵۴ھ میں، ڈپٹی کلکٹر کی حیثیت سے، ان کا تبادلہ اٹاوہ کردیا گیا۔ یہاں وہ گیارہ سال" کے قریب رہے اور ۸/ اکتوبر ۱۸۴۹ء/ ۲۰ ذیعقد ۱۲۶۵۔۱۲۶۶ھ کو ان کا تبادلہ فتح گڑھ (فرخ آباد) ہوگیا۔ یہاں وہ چودہ سال مقیم رہے۔ ۱۲۸۰ھ میں نادر نے فتح گڑھ میں زمین خریدی اور کوٹھی بنوائی۔ ۱۲۸۰ھ میں جب نادر نے ''تلخیص معلیٰ'' لکھی تو اس میں لکھا کہ ''ضلع فرخ آباد (فتح گڑھ) میں جو قریب چودہ برس کے گزرے ہیں'' [۴] صاحب ''جلوۂ خضر'' صفیر احمد بلگرامی ۱۲۸۱ھ میں اسی کوٹھی میں نادر سے ملے تھے [۵] ۱۲۸۲ھ/ ۱۸۶۵ء میں وہ ملازمت سے سبکدوش ہوئے اور فتح گڑھ میں سکونت اختیار کی [۶] اور یہیں ۱۹/ جون ۱۸۷۸ء کو وفات پائی اور اپنے تعمیر کیے ہوئے امام باڑے میں مدفون ہوئے۔

نادر پہلے آتش کے شاگرد ہوئے۔ ''تذکرہ شعرا'' میں لکھا ہے کہ ''بہ ہنگامے کہ در لکھنؤ بہ مصاحبت امیرے بود از خواجہ حیدر علی آتش اصلاح می گرفت و باز در الہ آباد از شیخ ناسخ یک سال شاگردی کرد'' یاد رہے کہ شیخ ناسخ نے ۱۲۴۳ سے ۱۲۴۸ھ تک الہ آباد میں جلاوطنی کی زندگی گزاری تھی۔ نادر کا تذکرہ ''شوکت نادری'' ۱۲۴۷ھ میں مکمل ہوا جس کا قطعۂ تاریخ یہ ہے:

شوکت نادری کتاب عجیب ۔۔۔ یافت تالیف در زمانِ خوب
قطع کردم چوں ''سرِ اعدا'' ۔۔۔ سال تاریخ اوشدہ ''مرغوب''
۱۲۴۸۔۱=۱۲۴۷ھ

نادر نے اس تذکرے میں آتش کو ''استادنا'' لکھا ہے لیکن ناسخ کو کہیں استاد نہیں لکھا۔ ''تذکرہ شعرا'' میں ''یک سال شاگردی کرد'' کے الفاظ سے معلوم ہوا کہ اس تذکرے کے بعد ۱۲۴۷ھ۔۱۲۴۸ھ میں نادر نے، جب وہ الہ آباد میں تعینات تھے، ناسخ کی شاگردی اختیار کی۔ اس کے بعد ناسخ کانپور ہوتے ہوئے لکھنؤ چلے گئے ''تلخیص معلیٰ'' میں، جس کا سال تالیف ۱۲۸۰ھ/ ۱۸۶۳ء ہے، نادر نے ناسخ کو ''استاد'' لکھا ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں: ''ہمارے استاد، صافی نہاد، فردوسیِ زمانہ...... بانی ''طرز جدید''...... جناب شیخ امام بخش متخلص بہ ناسخ علیہ رحمۃ.....'' [۷] سخن شعرا میں نساخ نے انھیں ''شاگرد ناسخ و آتش'' لکھا ہے [۸] گلشنِ ہمیشہ بہار'' میں نصر اللہ خاں خویشگی نے لکھا ہے کہ ''گویند کہ نسبتِ تلمذ خود بہ مرزا حیدر علی آتش منسوب می سازد'' [۹] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''صفیر بلگرامی نے تلامذہ ناسخ کے ذیل میں ان کا حال لکھنے کے بعد شاگردانِ ناسخ کی فصل میں بھی انھیں داخل کیا ہے'' [۱۰] سعادت خاں ناصر نے بھی انھیں شاگرد ناسخ لکھا ہے [۱۱] ''ارمغانِ گوکل پرشاد'' میں بھی شاگردِ ناسخ [۱۲] اور ''سراپا سخن'' میں بھی انھیں شاگرد ناسخ لکھا ہے [۱۳] ان معاصر حوالوں سے یہ بات صاف ہوجاتی ہے کہ وہ پہلے آتش کے شاگرد ہوئے اور پھر جب وہ الہ آباد میں تھے اور ناسخ بھی وہاں جلاوطنی کے دن گزار رہے تھے انھوں نے ناسخ کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کیا اور یہ تلمذ کم وبیش ایک سال رہا۔ پھر ناسخ ۱۲۴۸ھ میں لکھنؤ آ گئے اور نادر کا تبادلہ غازی پور کا ہوگیا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ناسخ کا ''طرز جدید'' ساری فضا پر چھایا ہوا تھا۔

نادر اپنے دور کے صاحب حیثیت شخص تھے۔ بامروت بھی تھے اور بالحاظ بھی۔ دوست احباب کی مدد کے لیے ہر دم آمادہ۔ سعادت خاں ناصر نے انھیں ''شاعر خوش مظاہر'' لکھا ہے [۱۴] نصر اللہ خویشگی، جنھوں نے الہ آباد

میں ان کی غزلیں ان کے منھ سے سنی تھیں، لکھا ہے کہ ''طبع زکی دارد و بہر دو ستاں طلاقت آرد............ الحق فکر بلیغ طبع است'' [۱۵] نادر پُر گو اور قادر الکلام شاعر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اپنی ساری سرکاری مصروفیات کے باوجود انھوں نے اتنا لکھا ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ بنیادی طور پر وہ روایت کی تکرار کے شاعر ہیں اور اسی روایت کے دائرے میں رہتے ہوئے انھوں نے غزل، قصیدہ، رباعی، قطعہ، مخمس، مسدس، مرثیہ، سوز و سلام وغیرہ اصناف سخن میں اپنی تخلیقی قوت کا اظہار کیا ہے۔ نادر نے نظم و نثر میں کم و بیش تیرہ تصانیف یادگار چھوڑی ہیں جو سال ترتیب و تالیف کے اعتبار سے یہ ہیں [۱٦]

(۱) ''تذکرہ شوکت نادری'' جس کا سال تالیف ۱۲۴۷ھ/ ۱۸۳۱ء ہے، ان ۲۷ اردو و فارسی شعرا کا تذکرہ ہے، جو تالیفِ تذکرہ کے وقت الہ آباد میں مقیم تھے۔ یہ تذکرہ فارسی زبان میں لکھا گیا ہے۔ اس کے دو قلمی نسخے رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہیں اور اردو ترجمہ ''شوکتِ نادری'' کے نام سے ڈاکٹر شاہ عبدالسلام کے ترجمے و ترتیب کے ساتھ ۱۹۸۴ء میں لکھنؤ سے شائع ہو چکا ہے۔ ''شوکت نادری'' کا ذکر خود نادر نے ''تلخیص معلیٰ'' میں ایک جگہ کیا ہے کہ ''اقوال واہیہ کے جواب میں ہماری کتاب موسومہ بہ ''شوکت نادری'' بہم پہنچا کر دیکھیے'' [۱۷] تذکرہ ''شوکت نادری'' ایک مقدمہ، سات فصول اور ایک خاتمہ پر مشتمل ہے۔ ''مقدمہ'' میں شاعری کے بارے میں بعض معترضین شاعری کے منفی خیالات کو بیان کر کے سات فصلوں میں، دلائل کے ساتھ، شاعری کا جواز پیش کیا ہے۔ ساتویں فصل میں ان لوگوں کو جواب دیا گیا ہے جو شاعری کو داخل گناہ سمجھتے ہیں اور قرآن و حدیث کے حوالوں سے اس کی تردید کی گئی ہے۔ اس میں حضرت آدم کے وہ اشعار بھی پیش کیے ہیں جو انھوں نے سریانی زبان میں ہابیل کے قتل پر کہے تھے۔ یہ بھی بیان کیا ہے کہ حضور اکرم پر شعر کا کیا اثر ہوتا تھا اور ان کا ایک شعر بھی درج کیا ہے۔ ''خاتمہ'' چار مطالب پر مشتمل ہے اور ان میں شاعروں کے طبائع اور مزاجوں کے اقسام اور ان امور کو بیان کیا ہے جن کے جمع ہو جانے سے ان پر شاعری کا اطلاق کیا جا سکتا ہے۔ ''مقدمہ'' کے ایک حصے میں شاعروں کو نصیحتیں بھی کی گئی ہیں جو دلچسپ اور مفید مطلب ہیں اور بتایا ہے کہ: [۱۸]

(۱) دین و دنیا سے دست بردار ہو کر محض فکر شعر کے پیچھے نہیں پڑنا چاہیے اور آخرت کی فکر اور تلاشِ معاش کو اس کی وجہ سے نہیں چھوڑنا چاہیے لیکن فرصت کے اوقات میں اس سے بہتر کوئی مشغلہ نہیں ہے۔

(۲) بچوں کو جب تک علوم سے مناسبت نہ پیدا ہو، شعر کہنے کی اجازت نہیں دینی چاہیے۔

(۳) حتیٰ المقدور کسی کی ہجو نہیں کہنی چاہیے......

(۴) جب تک صحیح مخاطب اور دوست شائق بہم نہ پہنچے اور اصرار کے ساتھ پڑھنے کی درخواست نہ کرے، اپنے اشعار نہیں پڑھنے چاہییں کہ آخر کار ذلت ہوتی ہے۔

(۵) کسی کے کلام پر چھوٹتے ہی اعتراض نہیں کرنا چاہیے

(٦) ایک خاص طرز خواہ عارفانہ یا عاشقانہ یا با معنی یا مثالی، جو بھی پسند ہو، اختیار کرنا چاہیے

(۷) طرز بیان اور زبان میں اساتذہ میں سے کسی ایک کی نقل کرنا چاہیے

(۸) شعر اس قدر بلند آواز سے پڑھا جائے کہ اہلِ محفل سن لیں اور ہر ہر لفظ علیحدہ ہو تیز آہستگی کے ساتھ اور حرف۔ عطف و اضافت وغیرہ امور کا لحاظ کرتے ہوئے پڑھے۔ شعر کو خاص آواز سے پڑھنا اور شعر خوانی کے دوران ثقاہت

ومتانت کے خلاف عجیب وغریب حرکات سے احتیاط برتے۔ شعر پڑھنے کا کوئی خاص طریقہ ولحن مقرر نہ کرے ورنہ ممدوح کا زمانے کے بیوقوفوں اور معتوبوں میں شمار ہوگا[۱۹]

''شوکت نادری'' میں مصحفی کو ''سید فخر المہاجرین'' لکھا ہے۔

(۲) **''خلاصہ قوانین مال''** موسوم بہ ''تلخیصات مجدد نادری'' کا سال تالیف ۱۲۴۷ھ/۱۸۳۱ء ہے۔ یہ ۱۸۴۸ء میں ''اسعد الاخبار'' اکبر آباد سے شائع ہوئی۔ ندوہ لکھنؤ کے کتب خانے میں اس کا ایک نسخہ محفوظ ہے۔ اس کتاب میں نادر نے ۱۸۴۸ء تک انگریزی قوانینِ مال کا خلاصہ اپنی اولاد کی تعلیم کے لیے لکھا جو سررشتۂ مال میں ملازم تھے۔

(۳) **''فضائل الشہداء''**: یہ اس کتاب کا تاریخی نام ہے جس سے سالِ تالیف ۱۲۶۲ھ/۱۸۴۶ء برآمد ہوتا ہے۔ اس میں شہدائے کربلا کے واقعات کو آسان زبان میں مجلس میں پڑھے جانے کے لیے، لکھا ہے۔ یہ کتاب ۱۲۶۶ھ/۱۸۵۰ء میں اسعد الاخبار اکبر آباد سے پہلی بار شائع ہوئی۔ نادر نے اسے واجد علی شاہ کے نام معنون کیا تھا اور مومنین کے لیے اس کی اشاعت کی درخواست کی گئی تھی۔ اس کی عبارت خشک اور بے کیف ہے۔

(۴) **''توصیفِ زراعات''**: یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے سالِ تالیف ۱۲۶۵ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہ کتاب ۷رشوال ۱۲۶۵ھ/ ۲۷راگست ۱۸۴۹ء کو مطبع قادری اکبر آباد سے شائع ہوئی۔ ندوہ لکھنؤ کے کتب خانے میں اس کا ایک نسخہ محفوظ ہے۔ اس میں موسم، آب وہوا اور ماحول کے مطابق کاشتکاری اور پیداوار کے طریقے بتائے گئے ہیں اور ساتھ ہی مختلف رسوم ورواج کو بھی بیان کیا ہے جس سے اس کتاب کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ زبان صاف اور آسان ہے۔

(۵) **''نظم نادر''**: ''زہے نظم نادر'' سے اس کا سالِ تالیف ۱۲۶۷ھ/۵۱-۱۸۵۰ء برآمد ہوتا ہے۔ اس کتاب میں نادر نے اپنے قصیدوں، مرثیوں، سلاموں اور نوحوں کو مرتب کیا ہے۔ پہلی فصل میں سلام اور نوحے، حرف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیے گئے ہیں۔ دوسری فصل میں سیزدہ معصومین کے قطعات تاریخِ وفات درج کیے گئے ہیں۔ تیسری فصل میں مختلف شعرا کے سلاموں کو بہ صورت مخمس، مسدس اور تضمین پیش کیا ہے۔ چوتھی فصل میں ۱۹ مراثی درج کیے ہیں۔ ''فضائل الشہداء'' کی طرح یہ مرثیے بھی خاص طور پر عشرۂ محرم میں پڑھے جانے کے لیے لکھے گئے ہیں۔

(۶) **''دیوانِ نادر''**: اس کا سالِ تالیف ''ترتیب نادر'' سے ۱۲۶۷ھ/۱۸۵۱ء برآمد ہوتا ہے۔ ''دیوانِ نادر'' نادر کے چار دواوین کا انتخاب ہے جسے اکرام علی عاجز نے منتخب کیا ہے۔ یہ انتخاب اس لیے کیا گیا ہے کہ چاروں دواوین کی اشاعت مشکل تھی۔ یہ انتخاب دیوانِ نادر کے نام سے ۱۲۷۰ھ/۱۸۵۴ء میں مطبع اسعد الاخبار آگرہ سے شائع ہوا۔ اس میں پانچ سو کے قریب غزلیں ہیں اور قصائد، مخمسات اور مسدسات، رباعیات، قطعات ان کے علاوہ ہیں۔

(۷) **''خاتمۃ المناقب''**: مع شرح خاتمۃ المناقب معروف بہ چہل بند نادری ''خاتمۃ المناقب'' اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۷۰ھ/۵۴-۱۸۵۳ء برآمد ہوتے ہیں۔ یہ چالیس بندوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کے بعد نثر میں اس کی شرح بھی لکھی گئی ہے۔ یہ تالیف مطبع حسینی اکبر آباد سے ۱۲۷۲ھ/ ۱۸۵۶ء میں طبع ہوئی۔

(۸) **''تلخیص معلیٰ''**: یہ بھی اس تصنیف کا تاریخی نام ہے جس سے سالِ تالیف ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۳ء برآمد ہوتا ہے۔ ''تلخیصِ معلیٰ'' ایک اہم ومفید کتاب ہے جس میں اردو زبان کے قواعد، اصولوں، تذکیر وتانیث اور عروض وقافیہ سے

بحث کی گئی ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۲۸۰ھ میں شائع ہوئی اور اس کے ۱۱۶ سال بعد، ڈاکٹر محمد انصار اللہ نظر کے مقدمہ وحواشی کے ساتھ، ۱۹۷۵ء میں انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی سے شائع ہوئی۔ اس کتاب کا تفصیلی مطالعہ آگے آئے گا۔

(۹) ''ریاضِ نادریہ'': یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے اس کا سالِ ترتیب ۱۲۸۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہ نادر کے ۴۷ قصائد کا مجموعہ ہے جس میں ایک قصیدہ نعتیہ، دو قصیدے واجد علی شاہ کی مدح میں، ایک اپنے استاد ناسخ کی مدح میں ہے۔ باقی ۴۴ قصیدے چاردہ معصومین کی مدح میں ہیں۔ اس مجموعے میں غالب کی تقریظ بھی شامل ہے۔ ''ریاض نادریہ'' ۲۷ر ربیع الثانی ۱۲۸۳ھ/ ۸ر ستمبر ۱۸۶۶ء کو فتح گڑھ سے طبع ہوئی۔ غالب نے لکھا ہے کہ ''خالق نے...... میرزا کلب حسین خاں کو کیا اچھی طبیعت بخشی ہے جو انھوں نے ان اوراق کو اپنے اشعار سے رونق اور اشعار کو نعت ومنقبت سے زینت بخشی ہے'' [۲۰] ناسخ کی مدح میں جو قصیدہ نادر نے لکھا ہے اس میں انھوں نے ناسخ کو اپنا استاد بتایا ہے:

مجھ کو یہ اندوہ ہجرت خدمتِ استاد ہے — مبتلا رنج و الم میں خاطر ناشاد ہے
فاصلہ ہر چند گزرا ہے قریب ایک قرن — یاد اب تک لطفِ اصلاحِ الہ آباد ہے
آپ کا سایہ اگرچہ اٹھ گیا مدت ہوئی — رشکِ وبرق و بحر سے پر ملکِ نظم آباد ہے
کیوں نہ ہو اہلِ سخن میں مجھ کو فخر اس بات کا — یعنی علم شعر میں ناسخ مرا استاد ہے

اس سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ۱۲۴۷۔ ۱۲۴۸ھ میں الہ آباد میں نادر نے ناسخ کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کیا تھا۔ قرن تیس سال کا ہوتا ہے۔ گویا یہ قصیدہ قریب تیس سال بعد لکھا گیا تھا۔

(۱۰) ''دیوانِ غریب'': یہ بھی اس کتاب کا تاریخی نام ہے جس سے سال تالیف ۱۲۸۳ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہ نادر کی ان تضمینوں کا ضخیم مجموعہ ہے جس میں انھوں نے ۵۲۱ شعرا اور اساتذہ کی غزلوں کو بصورتِ مخمس پیش کیا ہے اور ساتھ ہی شاعروں کے کوائف بھی اختصار کے ساتھ درج کردیے ہیں۔ مسعود حسین رضوی ادیب نے ''دیوانِ غریب'' کو تذکرے کی صورت دے کر ''تذکرۂ نادر'' کے نام سے ۱۹۵۷ء میں لکھنؤ سے شائع کیا۔ پہلی بار ''دیوانِ غریب'' ۱۱ر شوال ۱۲۸۴ھ/ ۸ر فروری ۱۸۶۸ء کو فتح گڑھ سے شائع ہوا تھا [۲۱] اس مجموعے کے مطالعے سے نادر کی پرگوئی اور قادرالکلامی کا اندازہ ہوتا ہے۔

(۱۱) شکرستانِ نادر: یہ بھی اس تصنیف کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۸۶ھ/ ۱۸۷۰ء برآمد ہوتے ہیں یہ نادر کی غزلوں کا دوسرا مجموعہ ہے جو ۱۰ر ذیعقد ۱۲۸۸ھ/ ۲۲ر جنوری ۱۸۷۲ء کو فتح گڑھ سے شائع ہوا۔ اس دیوانِ غزلیات کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ حاشیے پر غزلوں کے بحور واوزان بھی درج کردیے گئے ہیں۔

(۱۲) دیوانِ سراپا: یہ نادر کی غزلوں کا تیسرا اور آخری مجموعہ ہے جو شعبان ۱۲۹۴ھ/ ستمبر ۱۸۷۷ء میں مطبع حسینی سے شائع ہوا۔ نادر نے اس دیوان کو ترتیب دیوان کی عام روایت کے برخلاف، میر محسن علی محسن لکھنوی کے ''سراپا سخن'' کی طرح، اعضائے جسمانی کے تعلق سے ترتیب دیا ہے اور اس اعتبار سے یہ اپنی نوعیت کا پہلا منفرد دیوان ہے۔

(۱۳) ''سرب لا بھ'': اس کتاب کا ذکر خود نادر نے ''تلخیصِ معلّی'' کے ''مقدمہ'' میں کیا ہے اور یہی اس کا واحد حوالہ ہے۔ نادر نے لکھا ہے کہ ''اگر اردوئے فصیح کا رواج منظور ہو تو اس رسالے (تلخیص معلّی) پر عمل درآمد ہو اور اگر تفہیم بعض کاشتکاران وغیرہ درکار ہو تو ہماری دوسری کتاب اس کے لیے بہتر ہے موسومہ بہ سرب لا بھ کہ جس میں ایک لفظ

بھی عربی اور فارسی کا نہیں ۔ وہی زبان ہے جو اہلِ دہات (کذا) میں مستعمل ہے ‘‘ [۲۲] یہ کتاب نایاب ہے ۔

(۲)

تلخیصِ معلّیٰ کا مطالعہ:

’’تلخیصِ معلّیٰ ‘‘ (۱۲۸۰ھ/۱۸۶۳ء) نادر کی ایک اہم تصنیف ہے جو اس وقت لکھی گئی جب ۱۸۳۴۔۱۸۳۵ء میں پہلی بار اردو کو انگریزوں کے سرکاری دفاتر کی زبان بنایا گیا۔ تاریخی اعتبار سے یہ اردو کے نفاذ کے تعلق سے ایک اہم فیصلہ تھا۔ وقت اردو واحد علمی وادبی زبان کی حیثیت سے سارے برصغیر میں رائج تھی اور ہر طبقہ اسے استعمال کرتا تھا۔ امراء، سرکار دربار، بادشاہ و وزیر کی یہی زبان تھی۔ آصف الدولہ سے لے کر واجد علی شاہ تک، شاہ عالم ثانی سے لے کر اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر تک اسی زبان میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کر رہے تھے۔ نادر نے ’’تلخیصِ معلّیٰ ‘‘ کے ’’مقدمہ ‘‘ میں لکھا ہے کہ ’’عالم عالم شکر و سپاس دولت بہیہ انگلیشیہ کو کہ..... تحریر معاملات سرکاری کو بہ زبان اردو ہندوستان میں جاری فرمایا کہ جملہ اعالی وادانی واکابر واصاغر اپنے اپنے مطلب کو بہ خوبی دریافت کریں...... اگرچہ ایک قرن کا عرصہ گزرا جب کہ یہ خاکسار ۱۸۳۴۔۱۸۳۵ء میں ڈپٹی کلکٹر غازی پور کا تھا۔ سب سے پہلے مستر (کذا) ٹراٹر صاحب بہادر ایجنٹ افیون نے اپنی کچہری میں تحریر اردو رائج کی ۔ بعد اس کے بتدریج جملہ اضلاع میں رواج ہوگیا‘‘ [۲۳]

یہ وہ پس منظر تھا جس میں نادر کو قواعدِ اردو مرتب کرنے کا خیال اس لیے پیدا ہوا کہ وہ اردو زبان اور اس کے صحیح استعمال کی معیار بندی کرسکیں۔ نادر نے لکھا ہے ’’افسوس کہ جس طرح پر کچہریوں میں عبارت لکھی جاتی ہے وہ اکثر قواعدِ اردو کے خلاف اور محض غیر فصیح اور برعکس محاورہ زبان داناں ہوتی ہے اور روزمرہ قصباتیان اور بول چال دہقانیاں لکھتے ہیں۔ تذکیر و تانیث میں اکثر غلطی ہوتی ہے اور باوجود اس کے اس قدر الفاظ عربی فارسی کثرت سے ہوتے ہیں کہ ساکنانِ دیہات سمجھ نہیں سکتے۔ اب تک کوئی کتاب باانضباط قواعد مفید نہیں دیکھی گئی کہ اس سے اہلِ تحریر کو ہدایت ہو اور اغلاط برطرف ہوں اور اس سرکار میں کارآمد مبتدیاں وطلب عمان ہو۔ اس لیے اس خاکسار نے اس رسالۂ مختصر کو مرتب کیا‘‘ [۲۴] اس دور میں یہ کتاب بہت مقبول ہوئی۔ ایک خط میں نادؔر نے صفیر بلگرامی کو لکھا کہ ’’از لاہور تا بنارس قصبہ وشہرے نیست کہ ایں کتاب نرسیدہ باشد۔ حسن قبول را باید دید کہ تا حال ہفت صد جلد فروختہ شد‘‘ [۲۵]

’’تلخیصِ معلّیٰ ‘‘ مقدمہ کے علاوہ پانچ فصلوں اور خاتمہ پر مشتمل ہے۔ پہلی فصل میں ان متروکات کو بیان کیا ہے جو اس دور میں بولنے یا لکھنے کے لیے موزوں نہیں اور کانوں کو گراں گزرتے ہیں۔ یہ وہی اصلاح زبان کی تحریک تھی جس کے بانی ومبانی نادر کے استاد امام بخش ناسخ تھے اور جن کے بارے میں نادر نے لکھا ہے کہ ’’ہمارے استاد صافی نہاد...... نے...... ان سب لغویات اور حشویات کو دور کر کے ایسی صحت محاورات اور صفائی بندش اور شستگی زبان اور روزمرہ کی پیدا کی کہ سخن ورانِ پایہ بلند اور دقیقہ رسان ہنرمند نے بہ دل پسند کیا اور...... اس پچاس ساٹھ برس کے زمانے میں صفائی سخن بہ از گوہر آب دار ہوئی‘‘ [۲۶] ان متروکات میں یہ چند یہ ہیں

متروک	مروج	متروک	مروج	متروک	مروج
اور	طرف	لوہو	لہو	سوں۔سیتی	سے
سجن	صنم	مکھ	رخ	تئیں	اس کو
بن	بغیر	میاں	معشوق	بچ	درمیان
سدا۔نت	ہمیشہ	نین	آنکھ	انکھڑیاں	آنکھیں
کیدھر	کدھر	ٹک	کچھ	آئیاں	آئیں
جائیاں	گئیں	آئے ہیں	آتا ہے	جائے ہیں	جاتا ہے
دوانہ	دیوانہ	نشہ (ش متحرک)	نشاء (ش ساکن)	غیّور	غیور (ی بغیر تشدید)
ہم پاس۔مجھ پاس	ہمارے پاس ۔میرے پاس	چاہے ہے	چاہتا ہے	جیوں	مانند
رکھو (بغیر تشدید)	رکھّو	اوپر	پر	منہال دھر	منہال دھر کر
چھپے تھی	چھپی تھی	کنے	پاس	چل چلی	چل چلاؤ
یاں۔واں	یہاں۔وہاں	گر	اگر	عرصہ	زمانہ۔وقفہ
تلک	تک	کبھو	کبھی	کسو	کسی

ان کے علاوہ نادر نے صفائی بیان اور صحتِ الفاظ کے یہ اصول بھی بیان کیے ہیں:

(۱) عربی اور ہندی الفاظ کے درمیان اضافت کا استعمال ناجائز محض ہے جیسے جرأت کے اس شعر میں ''لباسِ پھلکاری'':

ہجوم داغ نے یہ کی ہے تن پہ گل کاری — کہ پہنے ہوں تنِ عریاں لباسِ پھلکاری

(۲) حرف ربط کا ترک ہونا جائز نہیں ہے جیسے مصحفی کے اس مصرع میں: ''خوب رویا میں اپنے گھر کو دیکھ'' میں ''دیکھ'' کے بعد ''کر'' کا ہونا ضروری تھا۔

(۳) علامتِ فاعلی ''نے'' کو ترک نہیں کرنا چاہیے جیسا کہ میر نے اس شعر میں ''نے'' کو ترک کر دیا ہے۔

کہا تھا میں نہ دیکھو غیر کی اور — تو تم نے آنکھ مجھ سے بے چھپائی

(۴) ایک مصرع میں ''تم اور دوسرے میں آپ کا استعمال متروک ہے۔ یہ شتر گربگی جائز نہیں۔

(۵) شعر میں عربی و فارسی کے الفاظ دب کر نہ آئیں مگر الفاظِ ہندی میں خصوصاً بمقام جمع مضائقہ نہیں ہے جیسے رشک کے اس شعر میں:

ہزاروں مضمون ہم نے باندھے چھپا جو موئے کمر نظر سے
لیے تصور میں لاکھوں بوسے جو روئے غنچہ دہن نہ دیکھا

یہاں ہزاروں اور لاکھوں میں واو کا سقوط ظاہر ہے۔

(۶) شعرائے سابق خصوصاً مرثیہ گو ''ساتھ اور ''ہاتھ کو ''بات'' اور ''رات'' کے ساتھ قافیہ بناتے تھے جو جائز نہیں ہے۔

(۷) فارسی و ہندی الفاظ کے درمیان واؤ عاطفہ کا استعمال صحیح نہیں ہے جیسا کہ سودا کے اس مصرع میں ملتا ہے۔

ع　لے سیل تا بدشنہ و برچھی سے تا خنجر

''خنجر'' کا نون بھی ساکن ہے اور بطور غنہ آیا ہے۔ یہ بھی ناجائز ہے۔

(۸) جو نون عربی و فارسی الفاظ کے آخر میں آتا ہے اگر وہ بغیر کسی ترکیب کے ہے تو اسے اعلانِ نون کے ساتھ باندھنا چاہیے اور اگر باترکیب ہو تو اعلان موزونیت میں نہ کیا جائے۔ یاد رہے کہ ناسخ کے دیوانِ اول میں بغیر اعلانِ نون کی مثالیں ملتی ہیں لیکن دیوانِ دوم میں انھوں نے اسے ترک کر دیا اور اپنے ایک شعر میں اعلان کیا:

یہ زمیں اچھی نہ تھی ناسخ ولیکن فکر نے　　حسن پیدا کر دیا ہے نون کے اعلان نے

(ناسخ، دیوان دوم)

ناسخ کا ایک اور شعر دیکھیے:

کیوں نہ کپڑے پھاڑ کر عریان اب ناسخ پھرے　　ہوگیا دیوانہ تیرا جسم عریاں دیکھ کر

''عریان'' اکیلا استعمال میں آیا ہے تو اعلانِ نون کے ساتھ آیا ہے لیکن ترکیب کے طور پر ''جسم عریاں'' میں استعمال ہوا ہے تو بغیر اعلانِ نون کے۔ نادر نے لکھا ہے کہ جس طرح سے الفاظ روزمرہ گفتگو میں بولے جاتے ہیں اسی طرح سے موزوں کیے جانے چاہئیں مگر چند الفاظ مثلاً گراں۔ خزاں۔ رواں۔ دواں۔ طپاں۔ عیاں۔ اور نہاں وغیرہ ایسے ہیں جو اعلانِ نون کے بغیر بولے جاتے ہیں۔ ان کو اسی طرح استعمال کرنا چاہیے۔ نادر نے یہ بھی لکھا ہے کہ دو ہندی الفاظ یا ایک ہندی اور ایک فارسی کے درمیان وعطف یا اضافت کا لانا اور اعلان نون جائز نہیں ہے۔ مگر اس میں مثلاً مسّی و پان۔ چنانچہ استاد ناسخ کے اس مطلع سے مثال اس کی حاصل ہوتی ہے:

مسّی مالیدہ لب پر رنگِ پاں ہے　　تماشا ہے تہِ آتش دھواں ہے

(۹) اردو حرف عطف ''اور'' میں واو اور ''ر'' کو واضح طور پر استعمال کیا جائے تاکہ ''او'' کا اشتباہ نہ ہو۔

دوسری فصل میں تذکیر و تانیث اور قواعدِ جمع کے اصولِ بیان کیے گئے ہیں۔ جب نادر نے اس سلسلے میں ناسخ سے پوچھا تو فرمایا کہ ''کچھ قواعد منضبط نہیں ہیں جس طرح پر خواص، شعرا اور فصحائے اہلِ شہر کی زبانوں پر جاری ہو ویسی ہی بولنا چاہیے'' نادر نے خود تحقیق کی اور جو کچھ دریافت ہوا اسے اختصار کے ساتھ اس فصل میں بیان کر دیا۔ ان میں سے چند اصول یہ ہیں:

(۱) جب ہندی الفاظ کے آخر میں یائے معروف واقع ہو، وہ سب بہ تانیث بولے جاتے ہیں لیکن چند الفاظ اس سے مستثنیٰ ہیں مثلاً ہاتھی۔ گھی۔ موتی۔ پانی۔ دہی۔ بھائی۔ جی اور عربی الفاظ طوطی۔ افعی۔ یہ سب مذکر ہیں۔ اسی طرح اسمائے پیشہ وراں جیسے تیلی۔ تنبولی۔ منگلی۔ بڑھئی۔ کاچھی۔ جواری۔ کھلاڑی یہ بھی مذکر ہیں۔

(۲) یہ ایک اہم اصول بھی بیان کیا ہے کہ اگر دو متغائر الفاظ ایک جملے میں واقع ہوں یعنی ایک مذکر ہو اور دوسرا مونث تو خبر کی بنا لفظِ آخر پر ہوتی ہے جیسے ''دال خشکا کھایا'' میں دال مونث ہے اور خشکا مذکر۔ اس کا فعل ''کھایا'' دوسرے لفظ آخر کی مناسبت سے آئے گا۔ ایک اور مثال لیجیے ''کباب روٹی کھائی'' میں بھی یہی اصول کام کر رہا ہے۔

(۳) جن دو فارسی الفاظ میں ایک الف لاتے ہیں اس کو اہلِ اردو بہ تانیث استعمال کرتے ہیں جیسے کشاکش۔ رواروی۔ اردو میں اور بھی ایسے حروف ہیں کہ درمیان دو لفظ ایک جنس کے آتے ہیں اور وہ الف۔ ب۔ ان۔ کا۔ کی ہیں

مثلاً دوڑادوڑ۔ دن بہ دن۔ کچھ نہ کچھ۔ کھیت کا کھیت۔ رات کے رات۔

(۴) چند الفاظ کے آخر میں شین قرشت ہو وہ سب اردو میں بہ تانیث بولے جاتے ہیں مثلاً سفارش، خواہش، نوازش، نگارش وغیرہ۔ لیکن سوائے جوش۔ ہوش۔ خروش۔ خاموش۔ گوش۔ دوش۔ آغوش وغیرہ کے۔ یاد رہے کہ سودا اور آتش نے خلش کو مذکر باندھا ہے لیکن غالبؔ نے اسے مونث ہی باندھا ہے: ع یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا۔

(۵) لفظ ''پوش'' جہاں جہاں واقع ہوگا وہ سب الفاظ مذکر ہوں گے مثلاً خوان پوش۔ پلنگ پوش وغیرہ۔ سوائے ''پاپوش'' کے۔

اسی طرح جن الفاظ کے آخر میں گاہ کا لفظ ہوگا، وہ سب مونث ہوں گے مثلاً خواب گاہ۔ آرام گاہ۔ پرستش گاہ، شکارگاہ۔

جن الفاظ کے آخر میں ''زار'' واقع ہوگا وہ مذکر ہوں گے جیسے گلزار۔ سبزہ زار۔ پنبہ زار۔ شورہ زار وغیرہ۔

جن الفاظ کے آخر میں ''ستاں'' ہوگا، وہ سب مذکر ہوں گے جیسے گلستاں

جن الفاظ کے آخر میں ''گیر'' ہوگا تو وہ تذکیر و تانیث کے لیے اپنے ماقبل لفظ کا تابع ہوگا۔ اگر وہ لفظ مونث ہے تو وہ بھی مونث ہوگا۔ اگر وہ مذکر ہے تو وہ بھی مذکر ہوگا جیسے گل گیر۔ خوگیر مذکر ہوں گے۔ جاگیر، ورزمین گیر مونث ہوں گے۔

وہ لفظ جو ''دان'' پر ختم ہوتا ہے خواہ وہ عربی فارسی کا لفظ ہو یا ہندی کا وہ سب مذکر ہوں گے جیسے خاص دان۔ عطردان۔ شمع دان۔ گلوری دان۔ پان دان وغیرہ۔

وہ تمام ہندی الفاظ جو یائے حطی (معروف) پر ختم ہوتے ہیں لیکن وہ حاصل مصدر ہوتے ہیں مونث ہوں گے جیسے کھٹائی۔ مٹھائی۔ بڑائی وغیرہ۔

وہ فارسی الفاظ جو ''بند'' پر ختم ہوتے ہیں مذکر بولے جاتے ہیں جیسے ازار بند۔ زیر بند۔ بستر بند۔

وہ الفاظ جو ''دار'' پر ختم ہوتے ہیں وہ بھی مذکر ہوتے ہیں جیسے جمامہ دار۔ طبل دار۔ تھانے دار۔ نیزہ دار وغیرہ

جن الفاظ کے آخر میں لفظ ''کدہ'' آئے وہ سب مذکر ہوتے ہیں جیسے آتش کدہ۔ خلوت کدہ وغیرہ۔

اسی طرح بلاد و قصبات کے نام جن کی ترکیب آباد۔ کنڑہ، پور، گڑھ کے ساتھ ہے وہ مذکر ہوں گے اور جن کے آخر میں یائے تحتانی (مجہول) آتی ہے وہ سب مونث بولے جاتے ہیں۔

اسی طرح جتنے اسم ظرف ہیں وہ سب مذکر ہیں جیسے مطلب۔ مقصد۔ مرقد وغیرہ سوائے مجلس، محفل، مسجد، مشعل، منزل کے جو مونث ہیں۔

جن مصادر کے آخر میں ہائے ہوز ہو وہ اکثر مذکر ہیں جیسے اندیشہ۔ اندازہ۔ عمامہ۔ فاقہ۔ جلوہ۔ سجدہ اور یہی صورت تذکرہ۔ تجربہ۔ تقاضا۔ کے ساتھ ہے۔

(۶) جن عربی، فارسی، ہندی الفاظ و مصادر کے آخر میں تائے مصدری آتی ہے، وہ سب مونث ہوتے ہیں جیسے رفعت، حشمت، شوکت، عظمت، جلالت وغیرہ سوائے خلعت، شربت، بخت، تخت، تابوت، طشت، سکوت، رایت، سوت، بھوت، درخت، رخت، واسوخت، کمیت وغیرہ کہ جو مذکر ہیں۔

نادر نے ایسے الفاظ کی مختصر فہرست بھی دی ہے جن میں اہل دہلی اور اہلِ لکھنؤ میں اختلاف ہے جیسے رستہ۔ سیر۔ جان۔ آواز۔ خلش۔ تکرار۔ بار وغیرہ۔ یہ بھی بتایا ہے کہ بعض الفاظ ایسے ہیں جن میں خود اہلِ لکھنؤ میں جھگڑا پڑا ہے جیسے بلبل یادر ہے۔ شیخ ناسخ نے بلبل کو مذکر اور مونث دونوں طرح سے باندھا ہے۔

سیر ہر کنج چمن کرتے ہو تم غیر کے ساتھ　　　بلبلِ دل مجھے اے جان خبر دیتا ہے
(مذکر)

نشہ ہے وصفِ چشم میں یا خواب مرگ ہے　　　بلبل نے جب سنے مرے اشعار گر پڑی
(مونث)

یہی صورت علی اوسط رشک کے کلام میں ملتی ہے۔ آتش نے بلبل کو مذکر باندھا ہے۔

بلبل موا پھڑک کے تو کیا دے گا خوں بہا　　　خالی ہر اک گرہ نظر آتی ہے دام میں

اسی طرح لفظ فاتحہ۔ فغان۔ قامت۔ برف۔ نقاب۔ میل بھی مشتبہ ہیں۔ بعض شعرا نے مذکر اور بعض نے مونث باندھا ہے۔ اس کے بعد نادر نے بہ رعایت حروف تہجی ایسے الفاظ کی طویل فہرست دی ہے جو مونث بولے جاتے ہیں [۲۷]

چند الفاظ ایسے ہیں جو خواص و عوام کی زبان پر غلط جاری ہیں اور اب ان میں کسی قسم کی تبدیلی نہیں کی جاسکتی۔ اگر غور کیا جائے تو ان میں کوئی علامت تانیث نہیں پائی جاتی مثلاً بسم اللہ ہوئی یا سلام وعلیک کی۔ یہی غلط العام فصیح ہے جس سے ''مراد ایسی باتوں سے ہے کہ اس کے خلاف نہ ہو سکے۔ نادر نے اردو جمع بنانے کے قاعدوں سے بھی بحث کی ہے۔

تیسری فصل میں یہ بتایا ہے کہ کس پر لفظ شاعر کا اطلاق ہوسکتا ہے اور شاعر کو کیسے شعر کہنا چاہیے۔ ساکن ومتحرک الفاظ کے غلط استعمال پر بھی بحث کی ہے۔

چوتھی فصل میں اختصار کے ساتھ اردو صرف پر بحث کی ہے۔ اس فصل کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس میں اصطلاحات کی جامع تعریف نہایت خوبی سے کی گئی ہے۔

پانچویں فصل میں علم عروض وقوافی کے مصطلحات ومرکبات کو اختصار کے ساتھ بیان کیا ہے۔

''خاتمہ'' میں زواید اور محاورات والفاظ کو ترک یا اختیار کرنے پر بحث کی گئی ہے مثلاً لفظ ''عادی'' کے بارے میں جس طرح اردو میں استعمال ہوتا ہے، نادر کہتے ہیں کہ وہ درست نہیں ہے۔ اردو میں اسے ''خوگرفتہ'' کے معنی میں استعمال کیا جا رہا ہے جب کہ لغت میں اس کے معنی ''دشمن و بیداد کنندہ'' کے ہیں اور جس چیز کی عادت ہو جائے اس کو بھی کہتے ہیں اور جب اسے عادت کنندہ اور خوگرفتہ کے موقع پر استعمال کرتے ہیں تو غلط ہے۔ اسے معتاد کہنا چاہیے۔

نادر نے لکھا ہے کہ الفاظ ہندی وفارسی پر الف لام لانا محض غلط ہے جیسے خوب اللہ۔ حسب الفرمودہ۔ فوق البھڑک وغیرہ۔

اس کے علاوہ ایسے الفاظ سے بھی اجتناب بہتر ہے مثلاً ابلب۔ مرغن۔ مدمغ۔ لفظ تعیناتی بھی غلط ہے۔ اس کے بجائے متعین ہونا چاہیے۔ اسی بحث میں ایک جگہ لکھا ہے کہ اناپ شناپ۔ الم غلم۔ انکل پچو۔ الک ڈھک۔ اینٹھ۔ بھڑ بھڑیا۔ بدلا۔ بھڑ۔ پلی طرف۔ پیر بجائے پاؤں۔ نچ۔ تلی نویسی۔ جمعرات بجائے پنجشنبہ۔ چکھ چدر۔ جھونٹھ

مونث ۔ دھین دھوکٹر ۔ ڈینگ مارنا ۔ رفو چکر ۔ سینت مینت ۔ سون بجائے قسم ۔ سڑبلا ۔ شرابور ۔ شبے رات ۔ غٹ پٹ ۔ فالتو ۔ نخالص ۔ گڑبڑ ۔ للو پتو ۔ لشتم پشتم ۔ لتھر پتھر ۔ مودھو ۔ ہشت مشت ہمارے کیاں ۔ مرمرا گئے ۔ کرکرا گئی ۔ ولی طرف ۔ بے ۔ ابتر ۔ نامحروم ۔ شب لیلۃ القدر کی رات ۔ آب ماء الحیات کا پانی ۔ شوقین بجائے شائق ۔

ان میں سے بیشتر الفاظ آج ہماری معیاری اردو کا حصہ ہیں اور اردو کی تخلیقی قوت اور اس کے لسانی امتزاج کے مزاج نے حسب ضرورت انھیں وضع کیا ہے جن میں عوام کی اجتماعی تخلیقی قوت رنگ گھول رہی ہے اور یہ وہ الفاظ ہیں جن کا کوئی دوسرا متبادل نہیں ہے ۔ وہ لوگ جو انھیں استعمال کرتے ہیں وہ ان کی معنویت اور محلِ استعمال سے واقف ہیں وہ صورت حال یا مفہوم انھیں الفاظ سے ادا کیا جا سکتا ہے ۔

نادر نے ایک بات بڑے پتے کی کہی ہے کہ "جہاں تک ممکن ہو بندش میں لغات غیر مانوس صرف نہ ہوں ۔ جب تک ہندی (اردو) لفظ فصیح جم سکے تب تک عربی فارسی کا موزوں کرنا کچھ لطف نہیں ہے" یہ وہ اصول ہے جس پر اہل اردو کو پوری طرح عمل کرنا چاہیے ۔ غیر ضروری طور پر عربی و فارسی کے ادق الفاظ کا استعمال جب کہ فصیح اردو الفاظ موجود ہوں، نامناسب ہے اس سے نثر یا نظم کا اردو پن غائب ہو جاتا ہے اور عبارت مشکل ہو جاتی ہے ۔ یہ اصول اردو فصاحت و بلاغت دونوں کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے ۔

"تلخیص معلیٰ" کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ نادر اردو زبان کے لسانی مسائل پر گہری نظر رکھتے تھے ۔ "تلخیصِ معلیٰ" کے سلسلے میں یہ بات بھی اہمیت رکھتی ہے کہ اس کی بنیاد آج کل کی لکھی ہوئی قواعد پر نہیں ہے جس میں گرامر کے اصولوں کو انگریزی قواعد کے اصولوں کے مطابق ڈھالا جاتا ہے بلکہ اس کا مابعد الطبیعیاتی لسانی رشتہ عربی و فارسی قواعد ہی پر قائم ہے ۔

"تلخیصِ معلیٰ" اصلاحِ زبان کی اس تحریک کا حصہ ہے جسے ناسخ نے شروع کیا تھا اور جو شاگردانِ ناسخ کے ہاتھوں پھیل کر عام طور پر قبول کر لی گئی تھی ۔ آج بھی شعرا و نثر نگار ان اصولوں میں سے اکثر پر عمل کرتے ہیں ۔ اس تحریک کے سرے شاہ حاتم کی اصلاحِ زبان کی تحریک سے جڑے ہوئے ہیں اور "تلخیصِ معلیٰ" اس تحریک کے عملِ ارتقا کا حصہ ہے ۔ زبان و بیان کے سلسلے میں اہلِ لکھنؤ نے اہم تاریخی خدمات انجام دی ہیں ۔

اس دور میں تہذیب نے معنی ضرور گم کر دیے تھے لیکن زبان و بیان کے تعلق سے لکھنؤ نے بلاشبہ اہم تاریخی خدمات انجام دی ہیں ۔ اسی سطح پر نادر نے بھی اپنی شاعری اور قواعد زبان کے حوالے سے اہم تاریخی خدمات انجام دی ہیں ۔ وہ روایت کی تکرار کے شاعر ضرور ہیں لیکن صحتِ زبان اور قوتِ بیان کے لحاظ سے ایک مثال، ایک نمونے کا درجہ رکھتے ہیں ۔ انشا کی دریائے لطافت، امداد علی بحر کی بحر البیان، علی اوسط رشک کی نفس اللغہ، نادر کی تلخیصِ معلیٰ، جلال کی مفید الشعراء اور سرمایۂ زبانِ اردو کی بنیاد پر آج بھی نئی قواعدِ اردو مرتب کرنے کی ضرورت ہے ۔

(۳)

شاعری میں نادر کے دو استاد تھے ۔ ایک خواجہ حیدر علی آتش اور دوسرے امام بخش ناسخ ۔ یہ دور در اصل ناسخ کا دور ہے ۔ خود آتش اور ان کے شاگرد بھی عام طور پر ناسخ کے رنگ میں شاعری کر رہے تھے اور ناسخ کا رنگ یہ تھا کہ انھوں نے شاعری سے جذبہ و احساس اور تجربے کو خارج کر کے شاعری کی بنیاد مضمون بندی پر رکھی تھی ۔ یہ ایک مشکل

کام تھا لیکن ناسخ اور ان کے شاگردوں نے اسے منفرد لکھنوی رنگِ سخن بنا کر سارے برصغیر کی شعری روایت بنا دیا تھا۔ کلب حسین خاں نادر بھی اسی روایت کے پیرو اور اسی روایت کے شاعر تھے۔ اس روایتِ شاعری میں ایک طرف صحتِ زبان پر زور تھا۔ قدیم یا ہندی الاصل الفاظ، جو میر، سودا، مصحفی، جرأت اور رنگین کے ہاں نظر آتے ہیں، خارج کر دیے گئے تھے اور ان کی جگہ عربی و فارسی الفاظ، ان زبانوں کے اپنے معیارِ صحت کے مطابق، شاعری کی زبان میں شامل کر دیے گئے تھے۔ اس روایت کا اثر یہ ہوا کہ ''عشق'' جو جذبہ و احساس کے بغیر ایک قدم نہیں چل سکتا تھا، اس روایت سے خارج ہو گیا اور اس کے بجائے ''حسن'' کے بیان پر زور دیا جانے لگا اسی لیے اس دور کی شاعری میں محبوب کے سارے اعضائے جسمانی بار بار اور کثرت سے موضوعِ سخن بنے۔ اس رجحان کے زیرِ اثر سراپا نگاری ایک مقبول و دل پسند موضوع بن گیا۔ محسن علی محسن لکھنوی نے ''سراپا سخن'' کے نام سے ایک ایسا تذکرہ مرتب کیا جس میں اعضائے جسمانی کے تعلق سے شاعر کا ترجمہ اور انتخاب کلام دیا گیا ہے۔ اس دور کی غزل کو دیکھیے کہ محبوب کے سارے اعضائے جسمانی اور ان کا شاعرانہ بیان موضوعِ سخن بنے ہوئے ہیں۔ یہ شاعری اظہارِ عشق کی نہیں بلکہ بیانِ حسن کی شاعری ہے اور جب بیانِ حسن ہی موضوعِ شاعری ہوگا تو اس کی تان بھی وصل ہی پر ٹوٹے گی۔ اس دور کی شاعری میں سینہ اور کمر کا طرح طرح سے بیان بھی اس دور کی خواہشِ وصل کا اظہار ہے۔ مقبول و عام رجحان ہونے کے باعث یہ سراپا نگاری مرثیے میں بھی ملتی ہے اور واسوخت میں بھی۔ غزل میں بھی ملتی ہے، مثنوی میں بھی۔ خود نادر نے ''دیوانِ سراپا'' کے نام سے ایک ایسا دیوانِ غزلیات مرتب کیا جس میں سارے دیوان کو حروفِ تہجی کے بجائے اعضائے جسمانی کے لحاظ سے مرتب کیا گیا تھا۔ اس اعتبار سے نادر کا ''دیوانِ سراپا'' اپنی نوعیت کے اعتبار سے اردو کا پہلا دیوانِ غزلیات ہے۔

نادر، صحتِ زبان و بیان کے ساتھ اسی روایت کے شاعر ہیں اور ان کی غزلوں میں کم و بیش وہ سارے پہلو موجود ہیں جو اس دور کے دوسرے شاعروں میں نظر آتے ہیں۔ رعایتِ لفظی، اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح نادر کی بھی پسندیدہ صنعت ہے جسے وہ کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ رعایتِ لفظی میں بھی وہ لفظ سے شعر میں معنی پیدا کرتے ہیں جس سے یہ رنگِ سخن پیدا ہوتا ہے:

عشقِ ذقن نے ہم کو جھکائے بہت کنوے — جیتے رہے تو نام ہی لیں گے نہ چاہ کا

کیا زبردست آب و دانہ ہے گہر کا دیکھنا — نکلا دریا سے تو کیسا جلد پہنچا کان میں

چوٹی کی فتح پیچ سے دل کو ہوئی شکست — آخر اسیرِ طرۂ طرار ہو گیا

باتیں وہ غیرتِ بلقیس کرے کس منھ سے — ہونٹوں پر نقش ہو جب مہرِ سلیمانی کا

گھر کے اندر جو بلائیں تو ہمیں عذر نہیں — نہیں ہوتے وہ کسی امر میں باہر ہم سے

اے شاہِ حسن فیل فلک کو کیا ہے مات — چل کر اڑھائی گھر ترے گھوڑے کی چال نے

رعایتِ لفظی کا یہ انداز کم و بیش ویسا ہی ہے جیسا ہمیں دوسرے معاصر شعرا خصوصاً شاگردانِ ناسخ کے ہاں نظر آتا ہے۔ نادر کی غزل میں بھی خارجیت اسی لیے ہے کہ انھوں نے ناسخ کے طرزِ جدید کی پیروی میں جذبہ و احساس کو خارج کر دیا ہے۔ طرزِ ادا میں تمثیل بھی کثرت سے ملتی ہے لیکن تمثیل میں نادر کے ہاں وہ زورِ دلیل نہیں ہے جو ناسخ کے ہاں یا وزیر و بحر وغیرہ کے ہاں ملتا ہے:

اک رات میں ہو جاتی ہے شاہانہ طبیعت — قاضی کی بھی تعظیم کو دولہا نہیں اٹھتا

مضمون آفرینی میں بھی تلازمات کی وہ سجاوٹ نہیں ہے جو ناسخ کی پہچان ہے اور جس سے سوچ کے نئے امکانات رونما ہوتے ہیں۔ اس رنگ میں نادر کے شعر ویسے ہی ہیں جیسے دوسرے شعرا کے ہاں ملتے ہیں۔ نادر روایت کی تکرار کے شاعر ہیں۔ اس تکرار سے وہ روایتِ ناسخ کو پھیلانے اور عام کرنے کا کام کرتے ہیں لیکن اپنا کوئی امتیازی رنگ پیدا نہیں کرتے۔ تکرارِ روایت کے ممتاز شاعر ہونے کے تعلق سے ان کا کلام ایسا ہے کہ اسے شاگردانِ ناسخ کے کلام میں ملا دیجیے تو وہاں اسے تلاش کرنا دشوار ہوگا۔ وہ اس روایتِ شاعری میں اس طرح رنگ جاتے ہیں کہ اسی کے ہو کر رہ جاتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے:

جو صرف سرخی لب میں ہوں پان اے نادر — زیادہ لاکھوں سے ہو مول ایک ڈھولی کا

فرقت میں جو تھا طوق گلو تارِ نفس کا — پابند رہا طائرِ جاں رنجِ قفس کا

آہ اور اشک سے یہ کشتی تن ہے قایم — غور سے دیکھو تو ہے کھیل دھویں پانی کا

بے طلب ملتی نہیں نعمت کبھی آفاق میں — قطرۂ نیساں ملا جب منھ صدف نے وا کیا

جو مصفائے ازل ہیں صاف ہی رہتے ہیں وہ — موتیوں کی لوگ ہرگز شست وشو کرتے نہیں

زریں کٹوریوں میں تجلی کے لطف ہیں — اے دل ہیں میوۂ شجر طور چھاتیاں

ابرو نہیں قریب جبینِ نفیس کے — دو چاند متصل ہیں بہم تیس تیس کے

تم کہ محرم کی ہے فرمایش عبث عشاق سے — کیوں نہیں کہتے کہ اک سونے کی چڑیا چاہیے

ہائے کس پیار سے یہ کہہ کے چھپایا اس نے — جس سے گل کھاتے ہیں عشاق وہ چھلّا یہ ہے

اس دور کے عام رواج کے مطابق نادر بھی طویل غزلیں لکھتے ہیں اور ہر قافیے کو استعمال کر کے مضمون نکالتے ہیں۔ الہ آباد کے دورانِ قیام میں ناسخ کے ہاں چھوٹی بحر میں زبان کے صاف شعر نکالنے کا ایک رجحان پیدا ہوا تھا جو جلاوطنی کے بعد لکھنؤ آ کر دب گیا تھا لیکن جو ان کے نامور شاگرد وزیرؔ، رشکؔ اور بحرؔ کے ہاں ایک نئی صورت میں اسی طرح نمودار ہوتا ہے کہ عام بول چال کی زبان اور روزمرہ محاورہ کا چلن ان کی شاعری کا جز بن جاتا ہے۔ یہ رجحان نادر کے ہاں بھی تواتر کے ساتھ ان کی غزلوں کے علاوہ دوسری اصنافِ سخن میں بھی راہ پاتا ہے۔ نادر کی غزلوں میں اس رجحان کی یہ صورت بنتی ہے:

پھیرا ادھر کو رخ ہوئی اک دوسری بہار — کیا دھوپ چھاؤں آپ کو تم نے بنا دیا

یا علی دشمنِ نادر کو کرو خوار و تباہ — جیسے ہر جنگ میں کفار کو مارا باندھا

میلے کے دن جو نہانے کو یہ گل رو اُترے — دی صدا دیکھنے والوں نے کہ دریا پھولا

زندہ نہیں کرتے لب جاں بخش سے مجھ کو — فرمائیے پھر کون مرض کی ہیں دوا آپ

پورا کریں گے ہولی میں کیا وعدۂ وصال — جن کو ابھی بسنت کی اے دل خبر نہیں

اب نہ نرگس سے کبھی آنکھ لڑانا دیکھو — کیا بری آنکھوں سے اس نے تمھیں دیکھا دیکھو

صید باغباں سے بھلا کب نجات ہے — یہ ڈال ڈال اگر ہے تو وہ پات پات ہے

ہوتا ہے کوئی ذبح تو کوئی پامال ہے — اتنے تو ہاتھ پاؤں نہ صاحب نکالیے

ان اشعار میں رعایتِ لفظی کا استعمال بھی ہوا ہے اور مضمون بندی کی کوشش بھی ملتی ہے لیکن جو چیز ہمیں متوجہ کرتی ہے وہ

عام بول چال کی زبان اور روز مرہ محاورہ کا استعمال ہے جس سے ایک لہجہ بھی پیدا ہوتا ہے۔ یہ وہ رجحان تھا جس میں زبان و محاورہ کی شاعری کا سورج آہستہ آہستہ طلوع ہو رہا تھا اور جو اس صدی ہی میں سارے برصغیر کی شاعری کا عام رنگ بن جاتا ہے۔ نادر نے بھی رشک، بحر اور سحر وغیرہ کی طرح اس رنگ میں شاعری کی ہے اور خصوصیت سے چھوٹی بحر، آسان قافیوں اور عام بول چال میں زبان کے شعر نکالے ہیں۔ یہی وہ ''طرز جدید'' تھا جو آہستہ آہستہ لیکن نامعلوم طور پر خود رشک، بحر، وزیر اور نادر کے ہاں، ناسخ کے رنگِ سخن کے ردِعمل کے طور پر نمایاں ہو رہا تھا۔ اسی ''طرز جدید'' میں نادر نے بھی غزلیں کہی ہیں اور اسی رنگ کی ایک غزل کے مقطع میں ''شعر طرز جدید'' کی طرف اشارہ بھی کیا ہے:

دل مجھے کفر آشنا نہ کرے　　　　بندہ بت کا ہوں میں خدا نہ کرے
کاٹتی ہے پتنگ غیروں کی　　　　ہم سے تکل ترے اڑا نہ کرے
صلح منظور ہے اگر تم کو　　　　آنکھ اغیار سے لڑا نہ کرے
کیوں نہ آنچل دوپٹے کا لٹکے　　　　ہو پری زاد پر لگا نہ کرے
پڑھے نادر جو ''شعر طرز جدید''　　　　سن کے کیوں خلق واہ واہ نہ کرے

نادر اس دور کے معروف و مقبول شاعر تھے اور روایت ناسخ کو پھیلا کر صحت زبان کے ساتھ نئی نسل کے شعرا کو اپنی طرف متوجہ کر رہے تھے۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ ''دونوں دیوان (نادر) میرے پاس رہتے تھے اور انھیں کی زمینوں میں اکثر غزلیں کہتا تھا [۲۸]

نادر نے اپنے دور کی شاعری کے سارے رنگ استعمال کیے لیکن ان کی شاعری میں روحِ عصر کا کوئی پرتو نظر نہیں آتا۔ واجد علی شاہ کی معزولی و جلاوطنی اور ۱۸۵۷ء کی بغاوت ان کی زندگی کے اہم واقعات تھے لیکن ان واقعات کا کوئی اثر ان کی شاعری میں نہیں ملتا۔ صحت زبان کے تعلق سے وہ رشک، بحر وغیرہ کی طرح اہمیت رکھتے ہیں۔ زبان و بیان کے وہ نقص جو رشک کے ہاں مل جاتے ہیں نادر کے ہاں نہیں ہیں۔ زبان و بیان کے معاملے میں وہ بے حد محتاط تھے۔ رشک نے ''شعلہ'' اور ''دریا'' کا قافیہ باندھا ہے۔ نادر لکھتے ہیں کہ ''ہر چند یہ طریقہ سابق سے اب تک شعرائے اردو میں جاری ہے مگر مولف اپنے کلام میں اس طرح کے قوافی نہیں صرف کرتا اور اس امر میں منفرد ہے'' [۲۹] نادر نے شاعروں کو مشورہ دیا ہے کہ ''ایک طرز اختیار کرنی چاہیے عاشقانہ یا عارفانہ یا مثالی یا استعارہ جو کچھ بھی ہو اس راہ پر چلنا خوب ہوتا ہے۔ کبھی کوئی طور اور کبھی کوئی طور اختیار کرنا طبیعت کو خراب کرتا ہے'' [۳۰] نادر نے بھی ایک طرز اختیار کیا اور وہ ناسخ کی روایت شاعری کا طرز تھا۔ ساری عمر وہ اسی دائرے میں گھومتے رہے۔ یہی ان کی پہچان ہے اور اسی پہچان کے ساتھ وہ اپنے دور کے ساتھ بندھے ہوئے ہیں۔ وہ پرگو، مشاق اور اپنے وقت کے مسلم الثبوت استاد تھے۔ زبان و بیان، صرف و نحو اور علم عروض و قافیہ پر کامل عبور رکھتے تھے۔ ڈاکٹر انصار اللہ نے ان کے (۵۸) شاگردوں [۳۱] اور معزز قیصر نے ان کے (۶۵) شاگردوں کے نام درج کیے ہیں [۳۲]

نادر نے کم و بیش سب اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ انھوں نے (۴۷) قصائد لکھے جن میں ایک حضورِ اکرم کی شان میں، ایک استاد ناسخ کی مدح میں، دو واجد علی شاہ کی مدح میں ہیں اور باقی (۴۳) قصائد معصومین کی شان میں کہے ہیں۔ یہ سب قصائد ''ریاض نادریہ'' (۱۲۸۱ھ/۱۸۶۴ء) کے نام سے ۱۸۶۶ء میں شائع ہو چکے ہیں۔ قصائد کی یہ تعداد اتنی ضرور ہے کہ اہلِ نقد ان کے قصائد کا جائزہ لیں لیکن جب ان قصائد کو اردو قصائد کی

تاریخ میں رکھ کر مطالعہ کرتے ہیں تو وہ یہاں روایتِ قصیدہ کی تکرار کرتے نظر آتے ہیں اور اپنی انفرادیت نمایاں نہیں کرتے۔ تعداد قصائد کے اعتبار سے وہ یقیناً قابل ذکر ہیں۔

یہی صورت ان کے مراثی کی ہے۔ نادر نے اپنے مراثی وسلام کا ایک مجموعہ ''نظم نادر'' (۱۲۶۷ھ ۱۸۵۲ء) کے نام سے ۱۲۷۸ھ/۱۸۶۲ء میں فتح گڑھ سے شائع کیا تھا جس میں سلام و نوحے، رباعیات و قطعات کے علاوہ (۱۹) مرثیے بھی شامل ہیں۔ یہ سب مرثیے مسدس کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔ مرثیے پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اس فن میں ان کا دل اتنا ہی لگتا ہے جتنا ثواب حاصل کرنے کے لیے ضروری تھا۔ ان مرثیوں کے چہرے، سراپا، رخصت، آمد، رجز، شہادت و بین ایسے نہیں ہیں کہ تاریخِ مرثیہ میں انھیں کوئی مقام دیا جاسکے۔ البتہ ''بین'' پر نادر کا زور ہر مرثیہ میں خاص طور پر نمایاں ہے جس میں جذباتیت، ذرا سا رنگ ضرور گھول دیتی ہے۔ یہ مرثیے ثواب دارین کے ذیل میں آتے ہیں اور بگڑا شاعر مرثیہ گو کے قول کی تصدیق کرتے ہیں۔

ناسخ کے ایک اور شاگرد مرزا حاتم علی بیگ مہر بھی اس دور کے ممتاز شاعر تھے جن کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] یہ معلومات مظفر علی خاں نامی شخص کے اس خط سے لی گئی ہیں جو انھوں نے ۲۵ر اکتوبر ۱۸۸۰ء کو محمد حسین آزاد کو لکھا تھا۔ اس خط کی عکسی نقل کے لیے میں مشفق خواجہ صاحب کا ممنون ہوں (ج۔ج)

[۲] تذکرہ شوکت نادری، کلب حسین خاں نادر، ترجمہ و ترتیب، ڈاکٹر شاہ عبدالسلام، ص ۵۰۔۵۱ لکھنؤ ۱۹۸۴ء

[۳] تلخیصِ معلّی، کلب حسین نادر، مرتبہ انصار اللہ نظر، ص ۴۴، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء

[۴] تلخیص معلّی بحولہ بالا، ص ۱۲۱

[۵] جلوۂ خضر، جلد دوم، صفیر احمد بلگرامی، ص ۲۵۷۔۲۶۲، آرہ بہار ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۵ء

[۶] مرزا کلب حسین خاں نادر، ڈاکٹر معز قیصر، ص ۴۹، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۷] تلخیص معلّی بحولہ بالا، ص ۵۶

[۸] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۴۸۹، مطبع نول کشور ۱۲۹۱ھ/ ۱۸۷۴ء

[۹] گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۳۲۸، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۱۰] تذکرۂ شعرا، ابن طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۳۵، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۱۱] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد دوم، ص ۲۶۹۔ لاہور ۱۹۷۲ء

[۱۲] ارمغانِ گوکل پرشاد، گوکل پرشاد، مرتبہ ڈاکٹر فرمان، فتح پوری، ص ۸۷، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء

[۱۳] سراپا سخن، محسن لکھنوی، مرتبہ اقتدا حسن، ص ۱۰۰، اظہار سنز، لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۴] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد دوم، ص ۲۶۹ مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۲ء

[۱۵] گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۳۲۸، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۱۶] تصانیفِ نادر کی اس فہرست کو مرتب کرنے میں تذکرۂ نادر مرتبہ مسعود حسین رضوی ادیب، تلخیص معلیٰ مرتبہ انصار اللہ نظر تذکرہ شوکت نادری، ترجمہ و ترتیب شاہ عبدالسلام اور میرزا کلب حسین خاں از ڈاکٹر معز قیصر سے مدد لی گئی ہے (ج۔ج)

[۱۷] تلخیص معلیٰ، بحولہ بالا، ص ۹۰

[۱۸] تذکرہ شوکتِ نادری، کلب حسین خاں نادر، ترجمہ شاہ عبدالسلام، ص ۴۹۔۵۰، لکھنؤ ۱۹۸۴ء

[۱۹] ایضاً، ص ۲۸۔۲۹

[۲۰] خطوط غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۹۷۱، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۱] دیوانِ غریب، کلب حسین خاں نادر، کل صفحات ۵۸۸، مطبع منشی رام سروپ موسوم بہ مطبع دلکشا، کمپ فتح گڑھ ۱۸۶۸ء/۱۲۸۴ھ

[۲۲] تلخیص معلیٰ، بحولہ بالا، ص ۴۵

[۲۳] تلخیص معلیٰ، کلب حسین خاں نادر، مرتبہ ڈاکٹر محمد انصار اللہ، ص ۴۴۔۴۵، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء

[۲۴] ایضاً ص ۴۵

[۲۵] جلوۂ خضر (دوم) صفیر بلگرامی، ص ۲۶۰، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

[۲۶] ایضاً، ص ۵۶

[۲۷] ایضاً، ص ۸۰۔۸۵

[۲۸] جلوۂ خضر، جلد دوم، صفیر بلگرامی، ص ۲۵۷، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

[۲۹] تلخیص معلیٰ، بحولہ بالا، ص ۶۳۔۶۴

[۳۰] ایضاً، ص ۱۲۰

[۳۱] ایضاً، ص ۳۰۔۳۳

[۳۲] میرزا کلب حسین خاں نادر، ڈاکٹر معزز قیصر، ص ۶۹۔۷۲، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

ساتواں باب

مرزا حاتم علی بیگ مہرؔ

حالات، تصانیف اور مطالعۂ شاعری

مرزا حاتم علی بیگ مہر کی شہرت کا آج ایک سبب یہ بھی ہے کہ ہمارے عظیم شاعر مرزا غالب نے ان کے نام متعدد خطوط لکھے جن میں سے بیس دلچسپ خط آج بھی ''خطوط غالب'' (اردو) میں محفوظ ہیں اور جن میں حاتم علی مہر کو ''جناب مرزا صاحب، بندہ پرور، صاحب میرے، بھائی جان، بھائی صاحب اور شفیق با تحقیق مولانا مہر ذرۂ بے مقدار کا سلام قبول کریں'' کے الفاظ سے مخاطب کیا ہے۔ مرزا غالب کی وفات (۱۲۸۵ھ/ ۱۸۶۹ء) پر جو قطعۂ تاریخ مہر نے لکھا اس کے عنوان میں ''محبی نواب اسد اللہ خاں غالب......'' کے الفاظ سے انھیں یاد کیا ہے۔

مرزا حاتم علی بیگ مہر (۱۲۳۰ھ-۱۲۹۶ھ/ ۱۸۱۵ء-۱۸۷۹ء) ناسخ کے شاگرد اور صاحب حیثیت انسان تھے۔ ''خورشید علی'' ان کا تاریخی نام تھا جس سے سال پیدائش ۱۲۳۰ھ/ ۱۸۱۵ء برآمد ہوتا ہے۔ ۲۸رشعبان ۱۲۹۶ھ مطابق ۱۸راگست ۱۸۷۹ء ان کی تاریخِ وفات ہے جو روز دوشنبہ عین نمازِ مغرب کے وقت واقع ہوئی[۱] ''الماس درخشاں'' دیوان مہر مطبوعہ ۱۸۹۵ء میں جو قطعاتِ تاریخ درج ہیں ان سے مہر کی زندگی کے حالات مرتب کیے جا سکتے ہیں۔ ان کے والد مرزا فیض علی بیگ اور دادا رکن الدولہ مرزا مراد علی خاں بہادر تھے جو نواب شجاع الدولہ کے عہد میں ممتاز عہدوں پر فائز رہے[۲] مرزا فیض علی بیگ ایسٹ انڈیا کمپنی کی طرف سے علی گڑھ کے تحصیل دار تھے۔ مرزا حاتم علی بیگ جب چار سال اور ان کے چھوٹے بھائی مرزا عنایت علی بیگ ماہ ڈیڑھ سال کے تھے کہ والد کا انتقال ہو گیا۔ ان کی والدہ نے اچھی تعلیم و تربیت کے ساتھ اپنے دونوں بچوں کی پرورش کی۔ ایک قطعۂ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۴۸ھ میں ان کی شادی ہوئی۔ اس وقت ان کی عمر اٹھارہ برس تھی۔ ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۵۰ھ میں ان کے بیٹے مرزا سخاوت علی پیدا ہوئے اور ۱۲۵۳ھ میں ایک بیٹی پیدا ہوئی جو ۱۲۵۵ھ میں وفات پا گئی۔ ایک قطعہ سے معلوم ہوا ہے کہ ۱۸۴۰ء، ۱۲۵۶-۱۲۵۷ھ میں عہدۂ منصفی پر فائز ہوئے اور ۱۲۶۴ھ/ ۱۸۴۷-۱۸۴۸ء میں ڈپلوما (سند لیاقت عہدۂ منصفی) حاصل کیا۔ ۱۲۸۶ھ میں ان کی والدہ کا انتقال ہوا[۳] ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے زمانے میں لکھنؤ میں سات انگریزوں کو پناہ دی اور پھر بہ حفاظت انھیں آگرہ پہنچایا۔ اس کام میں ان کے ماموں اور بیٹے شریک تھے۔ اس کے صلے میں ملکۂ وکٹوریہ کی سرکار سے انھیں اور ان کے بیٹے کو ۲۲ پارچے کی خلعت، مالائے مروارید، گھوڑے اور اسلحہ کے ساتھ فتح پور میں ایک موضع بھی عطا ہوا:

کیا میں نے میرے بیٹے نے عجب کام — کیا ہے قابلِ تحریر اے مہر
بچائے لکھنؤ میں سات انگریز — نہ پھوٹی ایک کی نکسیر اے مہر

مرے ہم راز تھے ماموں بھی میرے — بسانِ خواب اور تعبیر اے مہر
جہاں ہو اور کوئن وکٹوریہ ہو — جہاں میں شاہ کشور گیر اے مہر
پڑھوں مصراع تاریخی مسیحی — "مبارک خلعت و جاگیر اے مہر"
(۱۸۵۹ء)

جس کی تصدیق اسی زمانے کے لکھے ہوئے مرزا غالب کے ایک خط سے بھی ہوتی ہے:

''بعد اس رپورٹ کے تم کو تہنیت دیتا ہوں۔ پروردگار بہ تصدق ائمۂ اطہار پیش آمد اقبال تم کو مبارک کرے اور منصب ہائے خطیر اور مدارج عظیم کو پہنچا دے۔ واقعی یہ کہ تم نے بڑی جرأت کی۔ فی الحقیقت اپنی جان پر کھیلے تھے۔ بات پیدا کی مگر اپنی مردمی و مردانگی سے دولت کا ہاتھ آنا مع نیک نامی، اس سے بہتر دنیا میں کوئی بات نہیں۔ اب یقین یہ ہے کہ خدمتِ منصبی ملے اور جلد ترقی کرو، ایسے کہ سال آیندہ تک چشم بددور صدر الصدور ہو جاؤ'' [۴]

ایک قطعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۶۳ء میں لارڈ الجن گورنر بہادر کے دربار سے بھی انھیں ایک اور خلعت عطا ہوا تھا۔

دربار گورنری سے پایا خلعت — احباب میں اپنے شاد ہر ایک ہوا
اے مہر پڑھوں میں اب مسیحی تاریخ — سر پیچ، دوشالہ، خلعت نیک ہوا
۱۸۶۳ء

حاتم علی مہر نوعمری سے شعر کہتے تھے۔ اپنی شادی پر کہا ہوا ۱۲۴۸ھ کا ایک فارسی قطعۂ تاریخ ان کے دیوان الماس درخشاں میں موجود ہے۔ اس وقت ان کی عمر ۱۸ سال تھی۔ ۱۸۵۹ء میں جب انھیں خلعت اور جاگیر ملی تو چند سال بعد ہی وہ آگرہ آ گئے اور وکالت شروع کر دی۔ ترکِ ملازمت کی طرف غزل کے ایک مقطع میں بھی اشارہ کیا ہے:

ساری عزت نوکری سے اس زمانے میں ہے مہر — جب ہوئے بے کار بس توقیر آدھی رہ گئی

۱۸۵۷ء کی شورش و بغاوت میں ان کا بیشتر کلام ضائع ہو گیا۔ ایک شعر میں اس کے ضائع ہونے کا ذکر کیا ہے:

اس عہد میں ہر اک یہ چرخِ کہن لٹا — اوروں کا زر لٹا مرا نقدِ سخن لٹا

۱۲۸۷ھ/۱۸۷۰ء میں جب اپنا دیوان ''الماس درخشاں'' مرتب کیا، جس کے قطعاتِ تاریخ بھی اس دیوان میں موجود ہیں، تو اس عنوان کے تحت ''وہ اشعارِ متفرق اور جستہ جستہ دواوین تلف شدہ کے جو کچھ یاد آئے یا کچھ ردیوں میں مل گئے'' اس میں جمع کر دیے۔ مہر کا یہ دیوان (الماسِ درخشاں) مطبوعہ آگرہ ۱۸۹۵ء) کم یاب ہے۔ اس دیوان میں غزلیات، مستزاد، مخمس، مسدس، مثلث، رباعیات و قطعات کے علاوہ قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں۔ مہر کو تاریخ گوئی پر کمال دست رس حاصل تھی۔ ناسخ کا انتقال ہوا تو ناسخ کے اس مصرع سے تاریخ نکالی: ع ناسخ ازل سے بندۂ شاہِ حجاز ہے' (۱۲۵۴ھ)۔ اردو کے دو تذکروں ''خوش معرکۂ زیبا'' کی دو تاریخیں (۱۲۶۲ھ) اور میر محسن علی محسن لکھنوی کے تذکرے ''سراپا سخن'' کے سال تالیف (۱۲۶۹ھ) اور سال طباعت ۱۲۷۷ھ کے قطعاتِ تاریخ بھی دیوان میں موجود ہیں۔ اسی طرح جب انگریزوں نے گوالیار فتح کیا تو تاریخ فتح گوالیار (۱۸۴۴ء) کا قطعہ کہا۔ لارڈ ہارڈنگ کے عہد

میں لاہور فتح ہوا تو فتح لاہور (۱۸۴۶ء) کی تاریخ کہی، جب لارڈ ڈلہوزی کے زمانے میں ملتان فتح ہوا تو اس کی تاریخ فتح (۱۸۴۹ء) لکھی۔ اسی طرح خواجہ حیدر علی آتش ۱۲۶۴ھ، میر وزیر علی صبا (۱۲۷۱ھ) میر مظفر حسین ضمیر (۱۸۵۵ء) اور اسداللہ خاں غالب (۱۲۸۵ھ) وغیرہ کی تاریخہائے وفات بھی دیوان میں موجود ہیں۔

حاتم علی مہر رنگین مزاج، مہذب، وضع دار اور طرح دار انسان تھے۔ اپنے معاصرین سے ان کے اچھے مراسم تھے۔ دوستوں کا ہمیشہ خیال رکھتے تھے۔ مرزا غالب نے بزم احباب میں کہیں ذکر کیا کہ ''مرزا حاتم علی کو دیکھنے کو جی چاہتا ہے۔ سنتا ہوں کہ طرح دار آدمی ہے اور بھائی تمھاری طرح داری کا ذکر میں نے مغل جان سے سنا تھا'' [۵] مہر نے اپنی تصویر بھیج دی جس پر غالب نے اپنے اس خط میں دلچسپ محاکمہ کیا ہے۔ مغل جان کا ذکر ایک اور خط بنام مہر میں بھی کیا ہے [۶] طوائفوں سے تعلق اس زمانے کے کلچر کا حصہ تھا۔ مہر کے کلام میں ''حکایتِ منظوم'' کے عنوان سے ایک مثنوی ملتی ہے۔ جس میں مغل جان کے گھر پر آنے کا ذکر کیا ہے جس کے دو شعر یہ ہیں:

کہتا ہے ہر اک اسے مغل جاں ۔۔۔ میں تو ہوں مغل وہ ہے مری جاں
کچھ شعر و سخن سے بھی ہے رغبت ۔۔۔ فی الجملہ ہے صاحب طبیعت

خطوطِ غالب سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۵۹ء میں ان کی ایک اور محبوبہ بی چناں جان کا انتقال ہو گیا تھا جس کا اظہار انھوں نے اپنے ایک خط بنام غالب میں بھی کیا ہے اور جس کے جواب میں غالب نے لکھا تھا کہ:

''آپ کا غم فزا نامہ پہنچا۔ میں نے پڑھا۔ یوسف علی خاں عزیز کو پڑھوایا۔ انھوں نے جو میرے سامنے اس مرحومہ اور آپ کا معاملہ بیان کیا یعنی اس کی اطاعت اور تمھاری اس سے محبت۔ سخت ملال ہوا اور رنج کمال ہوا۔ سنو صاحب! شعرا میں فردوسی، فقرا میں حسن بصری اور عشاق میں مجنوں۔ یہ تین آدمی تین فن میں سر دفتر اور پیشوا ہیں۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ فردوسی ہو جائے فقیر کی انتہا یہ ہے کہ حسن بصری سے ٹکر کھائے۔ عاشق کی نمود یہ ہے کہ مجنوں کی ہم طرحی نصیب ہو۔ لیلیٰ اس کے سامنے مری تھی۔ تمھاری محبوبہ تمھارے سامنے مری بلکہ تم اس سے بڑھ کر ہوئے کہ لیلیٰ اپنے گھر میں اور تمھاری معشوقہ تمھارے گھر میں مری۔ بھئی مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں جس پر مرتے ہیں اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو بخشے جانتا ہوں کہ تمھارے دل پر کیا گزری ہوگی۔ صبر کرو اور اب ہنگامۂ عشق مجازی چھوڑ دو........'' [۷]

مہر نے بی چناں جان کی تاریخ وفات ۹ ر ذی قعد پنج شنبہ ۱۲۷۶ھ بحر عربی کے فقرہ سے نکالی ہے۔ اس کے علاوہ گیارہ اور قطعاتِ تاریخ بھی کہے ہیں جن سے ان کی بے پناہ محبت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ مہر کے کے دیوان میں ''تاریخ چھم چھم'' کے عنوان سے ظہورن نامی رقاصہ کی تاریخ وفات (۱۲۶۵ھ) بھی ع ''ہمیں دفن معشوقۂ حور وش ہے'' سے نکالی ہے۔ طوائفوں سے تعلق اس دور کے شرفاء کا عام چلن تھا۔

مہر خوش خلق اور ملنسار آدمی تھے۔ منصف کے عہدے پر فائز تھے۔ انگریز حکمرانوں کی نظر میں انھیں عزت حاصل تھی۔ ضرورت وقت کے مطابق ان کی مدح میں قصیدے پیش کرتے رہتے تھے اور وفادار ہندوستانیوں کی فہرست میں ان کا نام درج تھا۔ وہ کچھ عرصہ آنریری مجسٹریٹ بھی رہے۔ '''سلیم طبع اور تیز فکر تھے'' [۸] پُر گو شاعر تھے فنِ شاعری پر قدرت رکھتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ''کلام ان کا مضبوط اور راسخ ہے'' [۹] ان کی کئی تصانیف ہیں جن میں سے چند یہ ہیں:

(۱) الماسِ درخشاں۔ ان کی شاعری کا ضخیم دیوان ہے۔ جس میں غزل کے علاوہ دوسری اصنافِ سخن میں بھی دادِ شاعری دی ہے۔ اس دیوان کے تاریخی نام: ''خیالاتِ مہر''، ''نظمِ مبرہن'' اور ''الماسِ درخشاں'' ہیں جن سے الگ الگ ۱۲۸۷ھ برآمد ہوتے ہیں[۱۰]

(۲) داغِ نگار: یہ ایک مثنوی ہے۔ جس میں عاشق و معشوق کا سچا واقعہ نظم کیا گیا ہے[۱۱]

(۳) داغِ دلِ مہر: یہ ایک ''واسوخت'' ہے[۱۲]

(۴) شعاعِ مہر۔ یہ ایک مثنوی ہے جو ۱۲۷۵ھ میں مطبع حیدری آگرہ سے شائع ہوئی۔ اس میں نگارین بیگم زوجہ مسعود سوداگر پر سلطان محمود کے عاشق ہونے کے واقعہ کو نظم کیا ہے[۱۳] اس مثنوی کے بارے میں مرزا غالب نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''مثنوی پہنچی۔ جھوٹ بولنا میرا شعار نہیں۔ کیا خوب بول چال ہے۔ انداز اچھا بیان اچھا۔ روزمرہ صاف، حبشیوں کا استغاثہ کیا کہوں کیا مزا دے رہا ہے۔ اس مثنوی نے اگلی مثنویوں کو تقویم پارینہ کر دیا۔[۱۴] اس کی ایک تقریظ بھی غالب نے لکھی تھی اور اس خواہش کا اظہار کیا تھا کہ'' چاہیے یوں کہ کوئی کاتب کسی وقت میں اس تقریظ کو مثنوی سے جدا نہ کرے۔ ہاں گنجائش اس کی ہے کہ کسی زمانے میں سہو و غفلت سے یہ امر واقع ہو۔ یہاں ہم کہتے ہیں کہ خدا نہ کرے''[۱۵]

(۵) پارۂ عروض: اردو میں فنِ عروض کا ایک مختصر رسالہ ہے۔ جس میں ان بحروں کا بیان ہے۔ جن میں اردو کے شاعر اکثر طبع آزمائی کرتے ہیں[۱۶]

(۶) بیانِ بخشائش: اس کا ذکر ''خطوطِ غالب'' میں آیا ہے۔

(۷) ایاغِ فرنگستان۔ اس میں مہر نے ہندوستان میں انگریزوں کی عمل داری سے لے کر اپنے زمانے تک کے اہم واقعات کی تاریخیں لکھی ہیں[۱۷]

ان کے علاوہ رسالہ ''زبروبینات''، ''ہمدمِ آخرت'' کا ذکر بھی خطوطِ غالب میں آیا ہے ''عہد قیصریہ'' ''پنجۂ مہر، توقیرِ شرف، ذابِ انتقام کا ذکر بھی ''آبِ بقا'' میں آیا ہے۔ ''آبِ بقا'' ہی میں ''شبیہہ عشرت'' کا ذکر آیا ہے۔ جس میں حاتم علی مہر نے اپنے بیٹے مرزا سخاوت علی کی شادی پر کہے گئے سہروں اور تواریخ کو یکجا کیا ہے[۱۸] مہر نے سید ابراہیم کے رسالے ''واقعاتِ کربلا'' (فارسی) کا اردو ترجمہ بھی کیا تھا جس کا مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی اوف بنگال کلکتہ میں موجود ہے اور جس کی عکسی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

حاتم علی مہر کی غزلوں کے بارے میں مرزا غالب نے کہا تھا کہ ''غزلیں آپ کی دیکھیں۔ سبحان اللہ چشم بد دور۔ اردو کی راہ کے تو سالک ہو۔ گویا اس زبان کے مالک ہو''۔ اس تقریظی رائے میں غالب نے مہر کو زبان کی شاعری پر داد دی ہے اور قصیدے اور مثنوی کے بارے میں لکھا ہے کہ ''سبحان اللہ تم نے قصیدے میں وہ رنگ دکھایا کہ انشا کو رشک آیا۔ مثنوی کے جو اشعار میں نے دیکھے، کیا کہوں کیا حظ اٹھایا...... اگر اسی انداز پر انجام پائے گی تو یہ مثنوی کارنامۂ اردو کہلائے گی'' اس رائے میں بھی تقریظ کا پہلو نمایاں ہے۔ آج جب ہم مہر کی غزل، قصیدہ اور مثنوی کا مطالعہ کرتے ہیں تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ حاتم علی کی شخصیت ان کی شاعری سے بڑی ہے۔ ان کے قصیدے بڑے قصیدہ گویوں کے مقابلے میں اور ان کی مثنویاں بڑے مثنوی نگاروں کے سامنے آج چھوٹی نظر آتی ہیں لیکن اس دور میں وہ ایک ممتاز حیثیت کے مالک تھے اور اس دور کی تخلیقی فضا بنانے اور نئی روایتِ غزل کو پھیلانے میں نمایاں تھے۔

مہر کا وہ دیوان جو ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم میں ضائع ہو گیا تھا قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ اس پر، صنائع بدائع کے ساتھ، ناسخ کی مضمون بندی والی شاعری کا رنگ نمایاں تھا۔ ان کے دوسرے مطبوعہ دیوان ''الماس درخشاں'' میں اور دوسرے شاگردانِ ناسخ کی طرح، جن میں رشک، وزیر، گویا، بحر، اور نادر وغیرہ شامل ہیں، ناسخ والی مضمون بندی کا رجحان دب گیا تھا اور عام بول چال کی زبان میں زبان کی شاعری کا رنگ نمایاں ہو گیا تھا۔ یہ وہ نیا رجحان تھا جو مضمون بندی کے امکان کے تصرف میں آ جانے کے بعد، نئی نسل نے اختیار کر لیا تھا۔ مہر اسی نئے رجحان کے شاعر ہیں جس میں سارے دوسرے عناصر یعنی صحتِ زبان، رعایتِ لفظی، خارجیت، عشق کے بجائے حسن کا بیان، ذکرِ وصل، معاملاتِ حسن اور اصلاحِ زبان کے وہ سارے قاعدے، جو ناسخ اور ان کے شاگردوں نے مقرر کیے تھے، اسی طرح برقرار ہے۔ ''الماس درخشاں'' کی غزل میں یہ سب عناصر نمایاں ہیں۔ یہی مہر کی شاعری کا دائرۂ عمل ہے۔ زبان کی شاعری سے تعلق سے محبوب سے باتیں کرنے کی یہ شاعری روایتِ ناسخ کو ایک نیا رخ دیتی ہے۔

کبھی ہے نالۂ موزوں کبھی ہے گفتگو ان سے	غزل اے مہر ہم کہتے ہیں تو باتیں ہی کرتے ہیں
خدا کے لیے میرزا مہر صاحب	بتوں پر کہاں تک مٹا کیجیے گا
زلفوں کو شرارت سے مری جان نہ کھولو	دیکھی نہیں گرمی کی کبھی ہم نے بڑی رات
عجب ہے مہر سے اس شوخ سے وصال کا وقت	وہ دوپہر کہ جو مخصوص ہے زوال کا وقت
چلے بھی آؤ قیامت بھی ہو چکی صاحب	بڑا عذاب ہے رہتی ہے انتظار میں روح
کرتی کا گریبان گریبانِ سحر ہے	گورا شکم ان کا ہے سحر نجم سحر ناف
وہ تو کہتے ہیں کہ اُٹھ جائیں مرے کوچے سے آپ	ہائے کتنے ہو گئے ہیں بے حیا بیٹھے ہیں ہم
خدا کے واسطے صاحب نہ پہلو سے مرے سرکو	مرا دل بیٹھ جاتا ہے جو تم اٹھتے ہو دم بھر کو
انھیں باتوں سے بس ان کی، مزاج اپنا بگڑتا ہے	جو آتا ہے یہی کہتا ہے بنتے ہیں سنورتے ہیں
جو نرگس ہیں آنکھیں تو رخسار گل ہیں	تری شکل پھولوں کی ڈالی ہوئی ہے

یہی مہر کی شاعری کا موضوع ہے۔ اس اظہار میں جذبہ شامل نہیں ہے۔ اس میں رعایتِ لفظی کا مزہ ہے۔ اس میں چست مصرعوں کا زور ہے۔ شعر صاف اور نکھرے ہوئے ہیں۔ ان میں عطر کی خوشبو اور وصل کا مزا ہے لیکن یہ وہ شاعری نہیں ہے جو دل پر اثر کرتی ہے۔ محبوب اس شاعری کا مرکز ہے۔ وصل کی خواہش اس شاعری کا موضوع ہے۔ اس میں خارجیت ہی خارجیت ہے۔ یہ باطن میں جھانکنے اور وہاں کی روئیداد سنانے والی شاعری نہیں ہے۔ غور کیجیے کہ اب ایسے میں شاعر کے لیے اور کون سا راستہ رہ جاتا ہے؟ وہ راستہ زبان کی شاعری کا راستہ ہے جس میں روزمرہ و محاورہ اور بول چال کا لہجہ ایسا چٹپٹا پن پیدا کرے کہ شعر کا مزہ سننے یا پڑھنے والا اپنے ذہن کے دہن میں محسوس کرنے لگے۔ شاگردانِ ناسخ نے یہی راستہ اختیار کیا اور ان کی پیروی میں دوسرے شعرا بھی اسی راستے پر چلنے لگے۔ اس رنگِ شاعری میں صنعتوں سے فائدہ اٹھایا جاتا ہے اور زبان و بیان کا چٹخارا لطف دیتا ہے۔ اس شاعری کا محبوب کوٹھے پر آباد ہے جس سے عشق کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اسی لیے محبوب جفا پرست، ستم شعار اور بے وفا ہے۔

ان کی طبیعت اور ہمارا مزاج اور	وہ ہیں جفا پرست تو ہم ہیں وفا پرست
ستم ہے ظلم ہے ان کی طرف سے	محبت ہے وفا ہے اور میں ہوں

یہ ستم شعار محبوب وہ ہے جسے بلوایا جاتا ہے اور وہ یہ کہتا ہے:

میں جو بلواتا ہوں ان کو تو وہ فرماتے ہیں ۔۔۔ کوئی کس طرح بھلا پہلے پہل جائے کہیں

اس بیان میں ایک مزہ ہے۔ وہ مزہ جو وصل کے بیان کا مزہ ہے جس میں زبان کا چٹخارا اس مزے کو دو چند کر دیتا ہے۔ یہ بات پھر دہراتا چلوں کہ ناسخ نے "سادہ گوئی" کو مسترد اور عشق کے جذبے کو ترک کر کے "مضمون بندی" پر نئی شاعری کی بنیاد رکھی تھی۔ اسی وجہ سے "خارجیت" شاعری کے مزاج پر غالب آ گئی تھی۔ جب مضمون بندی کی شاعری کے امکانات تصرف میں آ گئے تو زبان کی شاعری کا رنگ از خود نمایاں ہونے لگا۔ نئے شعرا نے اسی بے جذبہ شاعری کو، پوری خارجیت کے ساتھ، زبان کی شاعری سے ملا کر ایک نیا رنگ پیدا کیا۔ حاتم علی مہر اسی رنگ کے شاعر ہیں جو اس دور کی تہذیب کے مزاج اور اس کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہے:

کیا مجھ سے چال چلتے ہو میں بھی ہوں چالیا ۔۔۔ کترا کے چل دیے تھے کہ بندے نے جالیا
اٹھوا دیا رقیب کو واں بیٹھ بیٹھ کے ۔۔۔ ایسے جمے کہ ہم نے بھی نقشہ جمالیا
نکالی مانگ اس نے کوچۂ گیسو سے دل نکلا ۔۔۔ چلو اچھا ہوا یہ راستہ سیدھا نکل آیا
ہر دم دلِ پُر درد کا ہے اب یہی نالا ۔۔۔ اللہ نہ ڈالے کسی بے درد سے پالا
گذری شب وصال بھی کون اب سنگھائے زلف ۔۔۔ چھاتی پہ سانپ لوٹ رہا ہے بجائے زلف
جو ہیں شریر یونہیں لگائیں بجھائیں گے ۔۔۔ آئے گی تم کو مہر حرارت کہاں کہاں
مسّی مل مل کے وہ ہنستے ہیں رُلانے کو مرے ۔۔۔ ابر ہے برق چمکتی ہے وہ آیا پانی
مرے گھر میں قدم رنجہ کیا تو سرفرازی کی ۔۔۔ نوازش ہے کرم ہے مہربانی ہے عنایت ہے

یہ شاعری ناسخ کی روایتِ شاعری سے کسب فیض کرتی ہے لیکن اگر آپ اسے ناسخ کی شاعری کے سامنے رکھیں تو یہاں اس روایت کا رخ بدلا ہوا نظر آئے گا۔ یہ رنگ ناسخ کی شاعری کے رنگ سے قطعی مختلف ہے۔ اب اس کا رخ زبان کی شاعری کی طرف ہے اور یہی وہ رنگ ہے جو دوبارہ شعرائے دہلی کی شاعری سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے اور داغ کی شاعری کی آواز سے جا ملتا ہے۔ روایت اپنے دائرے میں رہتے ہوئے کیسے رنگ بدلتی ہے، مہر، رشک، بحر، وزیر، نادر اور گویا کی شاعری اس کی مثال ہیں۔ اس شاعری کا رخ سادگی کی طرف ہے۔ بول چال کی زبان اور لہجہ اس کی روح میں شامل ہے۔ ہندوستانی کلچر اور انگریزی کلچر دونوں کے اثرات اس میں رنگ بھر رہے ہیں جس کی جھلک کہیں واضح اور کہیں چھپی ہوئی نظر آتی ہے:

یہ ہندوستان ہے یاں پر بتوں کا روز میلا ہے ۔۔۔ خدا جانے وہ بت اے مہر دیبی ہے کہ دُرگا ہے
کیا کافر نے کافر مہر سے مردِ مسلماں کو ۔۔۔ جنیؤ رشتۂ تسبیح، داغِ سجدہ ٹیکا ہے
وہ فرنگن جائے گی گرجا تو دیکھیں گے اسے ۔۔۔ سچ تو یہ ہے کوئی دن بہتر نہیں اتوار سے
خیال آٹھوں پہر رہتا ہے مجھ کو اک فرنگن کا ۔۔۔ گماں ہر اک کو میرے کشورِ دل پر ہے لندن کا

مہر اپنے دور کے مقبول و معروف شاعر تھے۔ زبان و بیان پر انھیں ایسی قدرت حاصل تھی کہ ان کے شعر، اظہار کی سطح، پر چست اور سجے سجائے نظر آتے ہیں۔ اسی لیے غالب نے کہا تھا کہ "اردو کی راہ کے تو سالک ہو ویسا اس زبان کے مالک ہو" یہ وہ شاعر ہیں جنھوں نے اردو زبان کو مانجھا، صاف کیا۔ نئے نئے لہجے اس میں شامل کیے اور

وہ الفاظ اور روزمرہ ومحاورے شاعری میں استعمال کیے جواب تک استعمال نہیں ہوئے تھے۔ زبان کی سطح پر جو خدمت، شاعری ونثر دونوں میں، لکھنؤ والوں نے کی ہے وہ ہماری تاریخ کا روشن باب ہے۔

جیسا کہ کہا مہر شعر کو سجا بنا کر، سنوار نکھار کر، نوک پلک سے درست کر کے پیش کرتے ہیں جس میں زبان وبیان کی سادگی معنی کو سیپی کی طرح، اپنے اندر رکھ لیتی ہے لیکن یہ سجاوٹ اتنی فطری ہے کہ شعر پڑھتے ہوئے دھیان اس طرف نہیں جاتا۔ ایسی سجی ہوئی غزلوں سے "الماسِ درخشاں" بھرا ہوا ہے مثلاً یہ غزل دیکھیے جس میں فطری آرائش سے ہر مصرع میں لفظ کی تکرار سے روزمرہ کا حسن پیدا کیا ہے۔ سات شعر کی اس غزل کے یہ پانچ شعر دیکھیے:

رنگت جو صاف صاف گل یاسمن کی ہے　　تصویر ٹھیک ٹھیک تمھارے بدن کی ہے
گل باغ باغ ہوگئے دیکھا جو اک نظر　　اے گل کلی کلی وہ ترے پیراہن کی ہے
محشر قدم قدم پہ بپا ہے چلو چلو　　کیا کیا جہاں میں دھوم تمھارے چلن کی ہے
رہ رہ گئے فرشتے بھی دم تھام تھام کے　　شہرت کہاں کہاں مرے ناوک فگن کی ہے
تکرار بات بات پہ اچھی نہیں ہے مہر　　بس بس یہ کون طرز تمھارے سخن کی ہے

دیوانِ مہر (الماس درخشاں) میں طویل غزلیں خاصی تعداد میں ملتی ہیں۔ ایک غزل تو ۴۹ شعر کی ہے جس میں گیارہ مطلعے ہیں جس کا مقطع یہ ہے:

جناب میرزا حاتم علی مہر ایک مرشد ہیں　　جہاں پر یہ جبیں کیوں کر وہاں پر دوسرا خم ہے

اسی طرح ایک غزل ۳۸ شعر کی ہے اور بیس پچیس اشعار کی غزلیں تو عام طور پر دیکھنے میں آتی ہیں۔ مہر بھی اپنے دوسرے معاصرین کی طرح ہر قافیہ، جسے مزاج غزل کے مطابق باندھا جا سکتا ہے، ضرور باندھتے ہیں۔ اور چونکہ وہ قادر الکلام شاعر ہیں، زبان وبیان پر انھیں قدرت حاصل ہے اس لیے شعر کی بندش چست اور روانی برقرار رہتی ہے۔

مہر نے اپنی بہت سی غزلوں کے اشعار میں تاریخیں بھی نکالی ہیں جن سے ان کی غزل کا سالِ تصنیف برآمد ہوتا ہے۔ بہت کم شاعروں نے یہ طریقہ اختیار کیا ہے:

گر درد طلب ہے تو نہ کر خواہش درماں　　تاریخ سن اب مجھ سے "دوا ہے ضررائے دل"
۱۲۷۱ھ

اے مہر بلبلیں تری رنگیں غزل پڑھیں　　تاریخِ فکر کہیے اگر سیر باغ ہو
۱۲۸۴ھ

اسی طرح بہت سی غزلوں میں شعرا کے مصرعوں پر ان کے تخلص کے ساتھ گرہ لگائی ہے جن میں تاریخ، ماہ، صبا، کنور، رشتی وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

شاعری اس دور کی سب سے بڑی تخلیقی سرگرمی تھی جس سے عزت وشہرت بھی ملتی تھی اور نام بھی باقی رہ جاتا تھا:

مہر سب کھیل زمانے کا بگڑ جاتا ہے　　شاعروں کی فقط اک بات بنی رہتی ہے

مہر اس دور کے ایسے مقبول شاعر تھے جن سے محفل گرم ہو جاتی ہے۔ اس بات کا اظہار انھوں نے اس شعر میں کیا ہے:

پھر کر دیا مشاعرہ گرم آ کے تو نے مہر
تیرے مزاج میں بھی حرارت ہے کس قدر

آیئے اب لگے ہاتھ بڑے باپ اور عظیم شاعر محمد تقی میر کے بیٹے میر کلو عرش سے بھی ملتے چلیں جو بحیثیت استادِ سخن دادِ شاعری دے رہے ہیں۔

حواشی:

[۱] الماسِ درخشاں (دیوانِ مہر)، ص ۵۰۳۔ مطبع الٰہی آگرہ ۱۸۹۵ء
[۲] آبِ بقا، منشی خواجہ محمد عبدالرؤف عشرت لکھنوی مرتبہ مرزا جعفر علی نشتر لکھنوی، ص ۱۱۹، مطبع و سن ندارد۔
[۳] یہ سب تاریخیں مہر کے دیوان ''الماسِ درخشاں'' سے لی گئی ہیں۔
[۴] خطوطِ غالب (جلد اول) مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۱۹۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء
[۵] ''خطوطِ غالب'' محولہ بالا، ص ۲۱۱
[۶] ایضاً، ص ۱۹۰
[۷] خطوطِ غالب، محولہ بالا، ص ۲۱۵۔۲۱۶
[۸] تذکرہ گلستانِ سخن (جلد دوم) مرزا قادر بخش صابر دہلوی، ص ۴۰۱، مجلس ترقی ادب۔ لاہور ۱۹۶۶ء
[۹] تذکرہ خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۶۰۷، مجلس ترقی اردو لاہور ۱۹۷۲ء
[۱۰] الماس درخشان، محولہ بالا، ص ۵۰۳
[۱۱] آب بقا، محولہ بالا
[۱۲] ایضاً
[۱۳] ایضاً
[۱۴] خطوط غالب جلد اول، محولہ بالا، ص ۱۸۹
[۱۵] خطوط غالب جلد دوم، محولہ بالا، ص ۹۷۵
[۱۶] آب بقا، محولہ بالا
[۱۷] ایضاً
[۱۸] آب بقا، محولہ بالا، ص ۱۲۰۔۱۲۱

آٹھواں باب

میر کلو عرش

حالات و مطالعۂ شاعری

شاعرِ بے بدل محمد تقی میر نے دو شادیاں کیں۔ پہلی بیوی سے میر فیض علی اور دوسری سے میر حسن عسکری عرف میر کلو عرش پیدا ہوئے۔ میر کلو بڑے باپ کے چھوٹے بیٹے اور اپنے دور کے معروف شاعر تھے۔ پہلے زار تخلص کرتے تھے۔ ''ریاض الفصحا'' میں ان کا ترجمہ زار تخلص کے تحت ہی درج ہے۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ''ریاض الفصحی'' کے خاتمے (۱۲۳۶ھ) تک میر کلو کا تخلص زار تھا اور تخلص عرش انھوں نے بعد میں اختیار کیا۔ ریاض الفصحا کے مختلف نسخوں کے مطالعے سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی نے زار کا ترجمہ بہت بعد میں شامل کیا اور جب یہ ترجمہ شامل کیا ان کی عمر تیس سال کے قریب تھی[۱] ریاض الفصحا کا سال آغاز ۱۲۲۱ھ اور سالِ اختتام ۱۲۳۶ھ ہے۔ اس صورت میں کہہ سکتے ہیں کہ اگر مصحفی نے میر حسن عسکری زار کا ترجمہ ۱۲۳۵ھ میں شامل کیا تو ان کا سالِ ولادت ۱۲۳۵ـ۳۰=۱۲۰۵ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔

میر حسن عسکری عرف میر کلو عرش (م ۱۸۶۷ء)[۲] کو شعرگوئی کی صلاحیت تو ورثے میں ملی تھی لیکن اپنے باپ کی بے مثال تخلیقی صلاحیت کے بجائے ان کی خود پسندی، انانیت، بے دماغی اور رقاعت کا وافر حصہ میر کلو کی گھٹی میں شامل ہو گیا تھا جس کا خمیازہ افلاس و غربت کی صورت میں وہ ساری عمر بھگتتے اور اس پر فخر کرتے رہے:

گدا ہوں پر قناعت کے سبب نفرت ہے شاہوں سے — یہ نقشِ بوریا بھی نقش ہے گویا تو کل کا

ہوں وہ درویش کبھی زر نہ لیا سلطاں سے — دامنِ حرص رہا دور کفِ احساں سے

عرش تعظیم کو کس طرح غنی کی اٹھتا — می کند خاک برائے ہمہ کس جا خالی

اسی ورثے سے میر کلو عرش کے مزاج کی تشکیل ہوئی تھی۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ''جب اپنے شعر کسی کے سامنے پڑھتے تھے تو عام طور پر ایک نقل بیان کرتے تھے کہ میر لنگر باز (بانکے) نے میرے شعر سن کر زیرِ فلک سر برہنہ بخضوع و خشوع یہ دعا مانگی۔ بارالہا! میر کلو کو مرتبۂ میر عطا فرما۔ میں (میر کلو) نے ان کا بلبلانا دیکھ کر کہا: آپ عنایت کی راہ سے یہ فرماتے ہیں۔ میں تو میر تقی سے بہتر ہوں''[۳]

مصحفی نے لکھا ہے کہ ''چیزے کہ موزوں می کند آں را بہ نظر امام بخش ناسخ می گزراند یا ایشاں گفتہ می دہند والّا کو دکاں را در حداثتِ سن بلوغ ایں فصاحت و بلاغت کسے حاصل می شود''[۴] (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب) سعادت خاں ناصر نے ''خوش معرکۂ زیبا''[۵] میں اور میر محسن لکھنوی نے ''سراپا سخن''[۶] میں انھیں شاگرد ناسخ لکھا ہے۔ نساخ نے ''سخن شعرا'' میں میر محسن لکھنوی کا بھی حوالہ دے کر لکھا ہے: ''حالاں کہ ان کو ناسخ کی شاگردی سے

انکار ہے"[۷] صفیر بلگرامی نے بھی انھیں شاگرد ناسخ ہی لکھا ہے[۸] ساری صورت حال کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ ابتدائی دور میں میر کلو نے ناسخ سے مشورۂ سخن کیا ہے۔ اس وقت ناسخ "جدید شاعری" کی تحریک کے بانی تھے اور چاہتے تھے کہ نوجوان شعرا اس تحریک میں شامل ہوں۔ پھر میر کلو اس بڑے باپ کے بیٹے تھے جن کی شاگردی کے خود ناسخ خواہش مند رہے تھے۔ اس وقت میر کلو زار تخلص کرتے تھے لیکن اپنی انانیت، خود پسندی، زود رنجی اور بے دماغی کی وجہ سے وہ ناسخ سے الگ ہوگئے اور نہ صرف اپنا تخلص بدل ڈالا بلکہ ناسخ کی شاگردی ہی سے انکار کرکے ناسخ کی چوریاں پکڑ کر دکھائیں اور اپنے ایک شاگرد سید ابوتراب علی عرف منجھو کا تخلص بہ صیغۂ مبالغہ نسخ رکھ دیا اور ان سے بھی کلام ناسخ پر اعتراض کرائے۔ خود میر کلو عرش نے اعلان کیا کہ وہ ناسخ کے شاگرد نہیں بلکہ انھوں نے اپنے والد محمد تقی میر (م ۱۸۱۰ء) سے کسب فیض کیا ہے۔ وفات میر کے وقت میر کلو عرش کی عمر کم و بیش بیس سال تھی۔ عرش کے کلام کو دیکھیے تو وہ پوری طرح رنگِ ناسخ میں ڈوبا ہوا ہے اور میر کا رنگ اس میں اپنی اصل یا نقل صورت میں بھی نظر نہیں آتا۔ میر کلو عرش میر کے بیٹے ہونے کے ناتے یہ تو کہہ سکتے تھے:

میرے دم تک عرش ہے روشن چراغِ دودماں   پھر نہیں کوئی جنابِ میرؔ کی اولاد میں

اور یہ بھی کہہ سکتے تھے کہ

مری اے عرش گھٹی میں پڑی ہے ریختہ گوئی   مری اردو زباں ہے، ہوں خلف میر سخن داں کا

جہاں جہاں عرش نے میر کی تقلید کی ہے وہاں ان کی شاعری رنگِ ناسخ سے دور تو ضرور ہوگئی ہے لیکن رنگ میر سے قریب نہیں آتی۔ میر کا تخلیقی مزاج عرش اور اس دور کے مزاج سے بالکل مختلف تھا اور اس میں صرف ناسخ کی شاعری پروان چڑھ سکتی تھی۔ عرش اسی دور کے آدمی تھے اور یہی وجہ ہے کہ وہ کوشش کے باوجود میر کے رنگ میں شاعری نہ کرسکے اور اعتراف کیا:

لاکھ تقلید کیجیے اے عرش   پر کب اندازِ میر آتا ہے

سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ عرش اپنے دور کے "شاعرِ نامی" اور "سخن ور بانمو" تھے[۹] وہ فن شاعری سے بخوبی واقف تھے اور اپنے وقت میں استادوں کی صف میں شامل تھے۔ مزاج میں اختراعی قوت بھی تھی لیکن ان میں وہ تخلیقی توانائی نہیں تھی کہ باپ کی طرح اپنا کوئی رنگ بنا سکتے۔ انھوں نے فنِ شاعری میں ہیئت و عروض کے تجربے تو کیے لیکن شاعری میں وہ نہ میر بن سکے اور نہ ناسخ بن سکے۔ غزل کی ہیئت میں ایک تجربہ تو عرش نے یہ کیا کہ ایسی غزلیں کہیں جو سب کی سب مطلعوں پر مشتمل تھیں اور جس کا آخری شعر مقطع تھا۔ "دیوانِ عرش" [۱۰] کی پہلی غزل حمدیہ ہے۔ یہ تیرہ شعر پر مشتمل ہے۔ ان میں سے بارہ اشعار مطلع ہیں اور آخری شعر مقطع ہے۔ اس کا پہلا مطلع اور مقطع یہ ہیں:

سر سے بھی مشکل ہے طے کرنا قلم کو راہ کا   پہلے ہی جادہ ملا ہے مدبسم اللہ کا

خاک سے نقشہ بنا کیا کیا گدا و شاہ کا   عرش قائل ہوں ازل سے قدرتِ اللہ کا

اس غزل میں ہیئت کے تعلق سے عرش نے ایک انوکھی بات یہ کی کہ مطلعوں کے پہلے مصرع میں اللہ کے تعلق سے راہ، چاہ، جانکاہ، آگاہ، گاہ، خواہ، دل خواہ، چاہ، شاہ وغیرہ قافیے باندھے لیکن دوسرے مصرع میں صرف ایک ہی قافیہ اللہ تیرہ کے تیرہ اشعار میں برقرار رکھا ہے اور "کا" کو بطور ردیف استعمال کیا ہے اور کہا:

دونوں غزلوں میں جو ہے اے عرش اپنا غم نہیں جان کر ہم نے کہا اک قافیہ اللہ کا

اس میں نکتہ یہ رکھا ہے کہ اللہ ''ایک'' ہے اور اس طرح تصورِ توحید کو غزل کی ہیئت سے ظاہر کرنے کی شعوری کوشش کی ہے۔ اسی طرح ''دیوانِ عرش'' میں تیرہ اشعار پر مشتمل ایک اور غزل ملتی ہے جس میں بارہ مطالع اور آخری شعر مقطع ہے اور مقطع میں اسی زمین میں ایک اور غزل کہنے کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ پہلا مطلع یہ ہے:

مہر کو چاندی صورت جو دکھائی ہوتی ہے یقیں چاندنی دن کو ہی نکل آئی ہوتی

اور مقطع یہ ہے جس میں ''مطالع کی غزل'' کو اپنی ایجاد بتایا ہے:

تیرا ایجاد ہے اے عرش مطالع کی غزل غزل اشعار کی ایک اور سنائی ہوتی

اس ہیئت کی غزلیں اب تک کسی دیوان میں میری نظر سے نہیں گزریں۔ یہ ہیئتِ غزل میں عرش کا اپنا تجربہ ہے اور منفرد ہے۔

عرش نے اپنے دیوان کی ترتیب میں بھی، پرانی ترتیب کو چھوڑ کر نئی ترتیب کو اختیار کیا ہے جس کا اظہار اس شعر میں کیا ہے:

ترتیب کہن کی وضع اے عرش ہم نے دیوان میں نئی کی

اسی طرح عروض کے سلسلے میں، خصوصاً ''ایطا'' کے تعلق سے، کچھ تبدیلیاں کی ہیں جن کو اپنی چند غزلوں میں استعمال کر کے اپنے شاگردوں کی تربیت کے لیے پیش کیا ہے اور جابجا اپنے مقطعوں میں اس کی طرف اشارہ بھی کیا ہے:

بے عروضی بھی ہوں واقف عیب سے ایطا کے عرش اس لیے ہم نے کہا اک قافیہ روشن چراغ

اس غزل میں ''روشن چراغ'' ایک قافیہ رکھ کر ایطا کو واضح کیا ہے۔ کہیں معیوب قوافی میں غزل کہہ کر ایطا کو واضح کیا ہے اور کہیں، شاگردوں کی تعلیم کے لیے، غزلیں کہی ہیں تاکہ ایطا کا عیب روشن ہو سکے:

حرف وصلے کے ہوں اے عرش قوافی جس میں انھیں بیتوں میں ہی ایطا کی برائی ہوتی
ایطا سے کوئی بیت بھی خالی نہیں ہے عرش ساری غزل کہی پئے تعلیم سنگ سے
نجم والوں کے جو اے عرش اردو گو مقلد ہیں ہمیں منظور انھیں ایطائے بیّن کا جتانا ہے
روئے تا ے مصادر بھی ہے ایطا اے عرش خوب ہو جائے جو یہ نظم عبارت ہو جائے
ایطا جلی ہے عرش روئے تا لے مصدری دونوں غزل کی ایک ہی صورت نکل گئی

اسی طرح عرش نے بہت سی غزلیں بغیر ردیف کے کہی ہیں:

عرش نے اپنی شاعری کی یہ خصوصیت بتائی ہے:

شہرت ہے میری سخن وری کی ہندی میں ہے طرز فارسی کی

یہی کام اس دور میں اپنے طور پر ناسخ نے کیا اور اسی کی پیروی عرش نے کی۔ عرش کے ہاں بھی اسی وجہ سے ناسخ والی خارجیت ہے۔ وہی مضمون بندی، وہی صحتِ زبان و بیان پر توجہ، وہی تلازمات، وہی رعایت لفظی، وہی ''عشق'' کے بجائے ''حسن'' پر زور ہے۔ ساری شاعری میں عرش نے عشقیہ جذبات کے بجائے محبوب کے حسن کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ناسخ نے بھی عشقیہ روایت کو مسترد کیا تھا۔ یہ عشقیہ روایت میر کی روایت تھی جسے مصحفی نے ''سادہ گوئی'' کہا ہے۔

عرش نے بھی اپنے مزاج اور ناسخ کی شاعری کو دیکھتے ہوئے اپنے باپ کی روایت کو مسترد کیا تھا۔ وہ باپ جس کی آخری اولاد ہونے پر عرش نے فخر کیا ہے۔ کس طرح تاریخی دھارے تہذیب وفکر کو اپنے رنگ میں رنگ کر سارے معاشرے کو اپنی جانب کھینچ لیتے ہیں، عرش کا کلام اس کا منھ بولتا ثبوت ہے۔ میر کی ''داخلیت'' لکھنوی تہذیب کے مزاج کا حصہ نہیں ہے۔ عرش اسی لکھنوی مزاج کے آدمی تھے اور ان کی غزل اسی روایت سے وابستہ ہے اور اسی لیے ان کی شاعری بغیر جذبے کی شاعری ہے۔ عرش اکثر اس روایت کی پیروی میں وہ لفظ بھی استعمال کرتے ہیں جو اردو غزل میں پہلی بار ناسخ نے استعمال کیے تھے مثلاً لفظ ''حربا'' عرش کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے:

اپنی تو آنکھ لڑتی ہے اک مہ جبیں سے عرش — حربا ہی کو نصیب ہو دیدارِ آفتاب
صبح کو صورتِ خورشید نکلنے والے — روز حربا کی طرح رنگ بدلنے والے

عرش کے اشعار کو اگر ناسخ کے دیوان اول میں ملا دیا جائے تو انھیں پہچاننا مشکل ہوگا۔ یہی ان کا اصل اور پسندیدہ رنگ ہے اور باقی سب استادی ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

گوش زد ہو مطلب اس سے بے قرار و زار تھا — کان کے بالے کی مچھلی کا مگر دل خار تھا
کنج عزلت ہی میں کھاتا ہوں غمِ یار مدام — بے طلب ہوتا ہے یہاں رزق مقدر پیدا
صورت مہر سلیماں ہے جہاں زیرِ نگیں — چرخ نیلی ایک فیروزہ ہے اپنے نام کا
چتر ہے داغ جنوں فوج ہجوم اطفال — کیا ہی ساماں سے ترا بے سروساماں نکلا
صبح محشر تک شب تارلحد روشن رہی — زندگانی بھر جو داغ دل چراغ خانہ تھا
مر گئے پر سوزِ دل سے دوست دشمن ہو گیا — جب گری بجلی چراغ قبر روشن ہو گیا
جنازہ لے کے جو کاندھا بدلتے جلد جاتے ہیں — مسافر ڈاک میں جاتا ہے کیا شہرِ خموشاں کا
بازوؤں کی مچھلیاں کرتی ہیں دل کو بے قرار — جب ہلاتا ہے وہ بحرِ حسن مگدر سیکڑوں
گزند دہر سے اے عرش ڈر کیا ہم فقیروں کو — نمد سے توڑتے ہیں بیشتر افعی کے دنداں کو
نہاں ہے آتشِ غم دانۂ باروت کی صورت — ہماری خاک اڑانا اے صبا زنجیک اڑانا ہے
شال میں شاہوں کی گدڑی میں گدانے کی بسر — گلخنوں پر کٹ گئی سرما میں یہ شب عور کی

عرش کا یہ وہ رنگ سخن ہے جو ان کے دیوان پر چھایا ہوا ہے۔ وہ بھی مضمون بندی میں ناسخ کی طرح دور کی کوڑی لاتے ہیں۔ قافیے کے تعلق سے مضامین پیدا کرتے ہیں۔ وہ ناسخ ہی کی طرح مثالیہ طرز کو اکثر استعمال کرتے ہیں:

جو اسفل ہے وہ اعلیٰ سے بھی پہلے رتبہ کو پہنچے — پیادے دوڑنے میں رہتے ہیں آگے سواری سے
آدمی کی عمر پیری میں نہیں ہوتی فزوں — صبح کے ہوتے ہی کر دیتے ہیں گل روشن چراغ
بھاگے ہیں اس کے جال سے اکثر وزیر و شاہ — شطرنج کا پیادہ ہے اعلیٰ سوار سے
میں رو رہا ہوں ترے آگے اس لیے اے مہر — کہ دھوپ دینے سے خوشبو گلاب رہتا ہے
راحت جو وصل میں ہو، ایذا فراق میں — انجام ہر گنہ کا آخر عذاب ہے

مضمون بندی کے دوران ناسخ ہی کی طرح عرش بھی معنی کی درمیانی کڑی کو چھوڑ دیتے ہیں تاکہ قاری یا سامع تلازمات

کی مدد سے معنی کی تہ تک پہنچ سکے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

خدا کو پرورش منظور ہے گبر و مسلماں کی — کلام اللہ میں بعد حمد رب العالمین آیا

ترے بیمار کا اے جانِ جاں یہ حال پہنچا ہے — مسیحا نے جو دیکھی نبض مردے کا یقیں آیا

جس کو چنار کہتے ہیں میں وہ درخت ہوں — بجلی گری تو سبز مرا دانہ ہوگیا

ہے زباں زد ربط ہے ظالم سے ظالم کو کہ ہو — فیل کے دنداں سے کام آخر لب سوفار کو

تلازمات کا یہی استعمال ناسخ کے اور دوسرے شاگردوں کے ہاں بھی ملتا ہے۔ یہی اس دور کا نیا طرز تھا۔ اسی طرز کی مدد سے اردو غزل میں گہرے سے گہرے معنی کو شعر کے دو مصرعوں میں سمیٹنے کا سلیقہ پیدا ہوا۔ خود غالب نے اسی طرز کو اپنے مخصوص تخلیقی انداز سے اختیار کیا ہے۔ یہی کام عرش نے اپنی غزل میں کیا ہے اور ہنرمندی و سلیقے سے کیا ہے۔

عرش قادر الکلام شاعر تھے۔ ان کے شعر کا بناؤ اور سجاوٹ ایسی ہے کہ پڑھنے میں ان کے شعر اچھے لگتے ہیں۔ بندشیں چست ہیں۔ موزوں لفظوں کی ترتیب سے شعر میں روانی پیدا ہو جاتی ہے اور شعر اظہار کی سطح پر خوب صورت معلوم ہوتا ہے لیکن یہ شاعری سادہ گویوں کی شاعری کی طرح دل پر اثر نہیں کرتی۔ یہ دل کی شاعری نہیں ہے بلکہ دل کے راستے کو ترک کرنے کی شاعری ہے لیکن صنائع بدائع، تشبیہ و استعارہ، صحتِ زبان، لفظوں کے استعمال کے شعور و سلیقے سے یہ دیکھنے اور پڑھنے میں خوبصورت شاعری ہے۔ یہ ان کاغذی پھولوں کی طرح ہے جو دیکھنے میں اصل سے بھی زیادہ خوبصورت معلوم ہوتے ہیں لیکن ان میں خوشبو نہیں ہوتی اور اسی لیے وہ مشامِ جاں کو معطر نہیں کرتے۔ یہ میر کے چھوٹے بیٹے کی شاعری ہے جو رنگِ ناسخ کے زیرِ اثر شاعری کر رہا ہے لیکن یہ میر کی سی شاعری نہیں ہے بلکہ رنگِ میر کو ترک کرنے کی شاعری ہے۔ جہاں عرش رنگِ میر کو اپنانے کی کوشش کرتے ہیں تو رنگِ ناسخ اسے پھیکا کر دیتا ہے اور ان کے شعر میر کو منہ چڑانے لگتے ہیں۔ اپنے باپ میر سے انھیں طرزِ میر تو نہیں ملا لیکن زبان دانی کا ورثہ ضرور ملا جس پر وہ ہمیشہ فخر کرتے رہے:

ہم ہیں اردوئے معلّٰی کے زباں داں اے عرش — مستند ہے جو کچھ ارشاد کیا کرتے ہیں

عرش کے کلام کی فصاحت و بلاغت سنجیدگی، تلازمات، رعایتِ لفظی، مثالیہ انداز، قوتِ اظہار، زبان دانی اور صنائع بدائع کے محل استعمال کو دیکھ کر بوڑھے مصحفی کو، جنھوں نے رنگِ زمانہ سے سمجھوتا کر کے اپنا دیوان ششم ناسخ کے رنگ میں کہا اور مرتب کیا تھا تاکہ وہ بدلتے زمانے کا ساتھ دے سکیں، یہ گمان گزرا کہ ناسخ نوجوان عرش کو خود کہہ کر دیتے ہیں۔ اس دور میں اس سے بڑی داد عرش کو اور کیا دی جا سکتی تھی۔ کلامِ عرش کو دیکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ تاریخ میں انھیں خواجہ وزیر کے ساتھ رکھا جانا چاہیے۔

تنک مزاج عرش نے ساری زندگی شاعری پر لگا دی۔ اپنے دور میں استاد مانے گئے اور نامور ہوئے۔ ان کے کئی شاگرد تھے جن میں انسخ (سید ابوتراب عرف منجھو، انسب (میر ابوطالب)، قرار (بندہ علی خاں) عیش (شیخ فدا علی)، انجم (مرزا بندہ رضا)، فلک (میر سجاد حسین)، قمر (شیخ سرفراز علی)، شاد (شیخ محمد جان) وغیرہ کا ذکر تذکروں میں آتا ہے۔ شاد ہی کی توجہ سے عرش کا کلام محفوظ رہ گیا جو ہفت روزہ ''کارنامہ'' لکھنؤ میں مسلسل چھپتا رہا[۱۱] اور پھر کتابی صورت میں شائع ہو کر چند کتب خانوں میں محفوظ رہ گیا۔

عرش میر کی آخری نشانی تھے۔ ''آبِ بقا'' میں لکھا ہے کہ ''میر نے تو کسی وقت میں شاید عیش بھی کیا ہو لیکن

عرش غریب کی تمام زندگی افلاس اور مصیبت اور پریشانی میں کٹی۔ ان کی نازک مزاجیوں نے عروج حاصل نہ ہونے دیا۔ منشی باقر علی ہنر مرحوم کہتے تھے کہ میر کلو عرش کی صرف ایک لڑکی تھی اور ایک نواسا زندہ موجود ہے جو غریب یکہ ہانکتا ہے۔ دال کی منڈی میں رہتا ہے'' [۱۲] یہی اس تہذیب کا انجام ہوا۔

عرش میر کے بیٹے ضرور تھے لیکن تہذیب و زبان کے اعتبار سے وہ ناسخ اور دورِ ناسخ سے تعلق رکھتے ہیں اسی لیے ان کی زبان آج کی زبان سے قریب تر ہے۔ میر کے ہاں 'یاں واں' کا استعمال ہے۔ کہیں کہیں دیوان اول میں ناسخ کے ہاں بھی 'یاں واں' کا استعمال ملتا ہے لیکن عرش کے ہاں یہ استعمال نہیں ہے بلکہ یہاں وہاں کی صورت ہی استعمال میں آئی ہے ع بے طلب ہوتا ہے یہاں رزقِ مقدر پیدا۔ عرش نے بعض الفاظ کو اپنی طرح سے بھی استعمال کیا ہے مثلاً

کانسہ بجائے کاسہ	اسی دیوار کی مٹی ہے میرے کانسۂ سر میں
نازکی	چاندنی میں نازکی سے یار کو آیا عرق
موا	طولِ شب ہجر سے موا ہوں
ذبحا بجائے ذبیحہ	ذبحا وہ ہوں قربانی جسے جلاد کرتے ہیں
خون سے قتل کرنا	قتل نہ کر عرش کو تو خون سے
رکھا بجائے رکھا	اے شمع رو جو تو نے محفل میں پاؤں رکھا ہے

''یادگارِ ضیغم'' میں لکھا ہے کہ ''میر کلو عرش اپنے کلام میں بکثرت اضافت کا لانا معیوب سمجھتے تھے'' [۱۳] لیکن یہ بات پوری طرح درست نہیں ہے۔ ان کے ہاں بندش و تراکیب میں اضافت کا استعمال ہوا ہے اور یہ تراکیب روانی و چستی کے ساتھ اظہار کا جزو بن کر آئی ہیں اور اچھی لگتی ہیں مثلاً قدِ خم گشتہ، محفلِ اہل قلم، مصحفِ رخسارِ جاناں، بے داغ الفت، مثلِ گردشِ پیمانہ، برائے گوشِ گل، عکسِ لعل لب جاناں، کمانِ دیدۂ افلاک، مثلِ دامنِ سحر، خورشیدِ تاباں، پنجۂ عقدہ نامل، عصائے بادِ صرصر، شمیم گیسوئے پیچاں، بسانِ نشترِ فصاد، یادِ زلف شب گوں وغیرہ۔

میر کلو عرش بنیادی طور پر غزل کے شاعر تھے۔ انھوں نے ایک ''واسوخت'' بھی لکھا، جو 'شعلۂ جوالہ' [۱۴] نامی مجموعۂ واسوخت'' میں شامل ہے جسے ان کے شاگرد فدا علی عیشی نے مرتب کیا تھا۔ عرش نے ہیئت کی سطح پر غزل میں تجربے بھی کیے۔ ان کی غزل ناسخ کے ''طرز جدید'' میں رنگی ہوئی ہے اور اسی روایت کو پھیلانے، آگے بڑھانے کا کام کرتی ہے۔ اور جب یہ روایت بدلتی اور آنے والے دور میں جذب ہو جاتی ہے تو ناسخ کے کلام کے ساتھ عرش کا کلام بھی تاریخ کے ڈھیر میں آ گرتا ہے۔۔۔ روایت یوں ہی بنتی بگڑتی اور آنے والے دور میں جذب ہو کر نئی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

حواشی

[۱] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۱۱۹، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۲] خمخانۂ جاوید، جلد پنجم، لالہ سری رام، ص ۶۰۵، دہلی ۱۹۴۰ء

[۳] خوش معرکۂ زیبا (جلد دوم)، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۴۰۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۴] ریاض الفصحا، بحوالہ بالا، ص ۱۱۹ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۵] خوش معرکۂ زیبا، بحوالہ بالا، ص ۴۰۵

[۶] سراپا سخن، محسن لکھنوی، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۱۷، اظہار سنز، لاہور ۱۹۷۰ء

[۷] سخنِ شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۳۲۳، نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۸] جلوۂ خضر (جلد دوم)، صفیر بلگرامی، ص ۲۶۵، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

[۹] خوش معرکۂ زیبا، بحوالہ بالا، ص ۴۰۵

[۱۰] دیوانِ عرش، مرتبہ ایم حبیب خاں، ص ۳۳، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۸۷ء۔ اس دیوان میں کتابت کی غلطیاں اور ترک بہت ہیں (ج۔ج)

[۱۱] ایضاً، ص ۲۰

[۱۲] آبِ بقا، خواجہ عبدالرؤف عشرت، مرتبہ جعفر علی نشتر لکھنوی، ص ۲۷، لکھنؤ سن ندارد

[۱۳] یادگارِ ضیغم، نواب محمد عبداللہ خاں، ص ۲۶، مطبع دکن حیدر آباد، ۱۸۸۷ء

[۱۴] شعلۂ جوالہ مجموعۂ واسوخت مرتبہ منشی فدا علی عیش، ص ۶۴۵ ـ ۶۵۰، نول کشور لکھنؤ ۱۲۸۵ھ

حواشی (ب)

بحوالہ حواشی ۴

''جو کچھ بھی (وہ) لکھتے ہیں اس کو امام بخش ناسخ کو دکھاتے ہیں یا (پھر) ناسخ ہی اپنا کہا ہوا ان کو دے دیتے ہیں ورنہ لڑکوں کو، بلوغت کی تازگی میں، یہ فصاحت و بلاغت کہاں میسر آتی ہے۔''

نواں باب

عبدالغفور خاں نسّاخ: نظم و نثر

حالات، تصانیف، تذکرے، لسانی مباحث، معرکہ انتخابِ نقص، مطالعۂ شاعری

انیسویں صدی عیسوی میں دہلی اور لکھنؤ کے مراکزِ ادب کا ذکر تو عام طور پر کیا جاتا ہے لیکن اس مرکز کی طرف توجہ نہیں دی جاتی جو بنگال و بہار میں پھلا پھولا اور انگریزی اقتدار کے ساتھ جس کا نیا مرکز کلکتہ ٹھہرا۔ عبدالغفور خاں نساخ کے تذکرے ''سخنِ شعرا'' (۱۲۸۱ھ) میں ایسے متعدد شعرائے بنگال کا ذکر ملتا ہے جن کا تعلق نہ صرف کلکتہ، مرشد آباد، ڈھاکا اور عظیم آباد وغیرہ سے تھا بلکہ جو دور دراز کے چھوٹے چھوٹے قصبوں اور دیہاتوں میں مقیم تھے۔

نساخ کا خاندان، شاہ جہاں بادشاہ کے زمانے میں، قضا کے عہدے پر فائز ہو کر فتح آباد ضلع فرید پور آیا اور پھر یہیں کا ہو رہا۔ کئی پشتوں کے بعد اس خاندان کے افراد تلاشِ روزگار میں بنگال کے مختلف علاقوں میں چلے گئے۔ نساخ کے والد فقیر محمد (م ۱۸۴۴ء/ ۱۲۵۹ھ) [۱] بھی کلکتہ چلے آئے اور صدر دیوانی میں وکالت کرنے لگے۔ یہ صاحبِ علم انسان تھے۔ ''جامع التواریخ'' اور ''منتخب النجوم'' ان کی تصانیف ہیں [الف] عبدالغفور خاں نساخ اور ان کے بڑے بھائی عبداللطیف (۱۸۲۴ء۔۱۸۹۳ء) ممبر لیجسلیٹو کونسل، وزیر ریاست بھوپال [۲] انھی فقیر محمد کی تیسری بیوی کی اولاد ہیں۔ بنگال میں اردو زبان و ادب کے فروغ کے تعلق سے عبدالغفور خاں نساخ کا نام تاریخی اعتبار سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔

ابو محمد عبدالغفور خان خالدی، کلکتہ میں عیدالفطر (۱۲۴۹ھ) کے روز، منگل کو قبل عیدِ نماز تولد ہوئے [۳]۔ ۱۲۷۵ھ تک مہجورؔ تخلص کرتے تھے۔ [۴] پھر نساخؔ تخلص اختیار کیا۔ عبدالغفور خاں نساخ (۱۲۴۹ھ۔۱۳۰۶ھ/۱۸۳۴ء۔۱۸۸۹ء) کے دیوان اول (دفترِ بے مثال) کی ایک غزل کے مقطع میں یہ شعر ملتا ہے

تاریخِ آتش زباں کی گور میں لگ جائے آگ — وصل کی گرمی کا مضموں جب سنے مہجور سے

اور اس کے حاشیے میں لکھا ہے کہ ''مصنف در اوائل مشقِ سخن مہجور تخلص می کرد'' [۵]

''تذکرۃ المعاصرین'' میں حاجی ناظر محمد عبداللہ آشفتہ نے نساخ تخلص کے تعلق سے یہ قطعہ لکھا ہے جس سے نساخ تخلص کی ایک نئی صورت سامنے آتی ہے:

شکل نساخ چہ آئینۂ معنی آمد — کہ از وجہۂ اربابِ سخن نورانی
چہرہ پرداز نظامی بود و سعدی ہم — جلوہ افروزِ رخ انوری و خاقانی

اور حاشیہ پر یہ لکھا ہے کہ ''از نونِ نظامی و سینِ سعدی و الف انوری و خائے خاقانی نام نساخ بر می آید'' [۶]

رواج زمانہ کے مطابق عبدالغفور خاں نساخ نے پہلے گھر پر تعلیم پائی اور پھر مدرسہ عالیہ کلکتہ اور ہوگلی کالج

میں تعلیم حاصل کی۔ گھر پر میزان سے شرح ملا تک مولوی محمد فیض سے پڑھیں۔ نساخ، عربی، فارسی، اردو کے علاوہ انگریزی زبان سے بھی واقف تھے۔ انھوں نے اردو، فارسی کے علاوہ عربی میں بھی شعر کہے۔ چند عربی اشعار ان کی خودنوشت سوانح عمری میں بھی درج ہیں[۷] اپنے پہلے دیوان ''دفتر بے مثال'' میں لکھا ہے کہ ''از رطب و یابس انچہ درلوحِ جبیں نوشتہ بود نداز کتب متعارفہ عربی و فارسی و بنگلہ وانگریزی واردو ہندی حرف آشنا گشتہ......''[۸] سات سال کی عمر سے شعر موزوں کرنے لگے[۹] پہلے رشید النبی وحشت (متوفی ۱۲۷۴ھ/ ۱۸۵۷ء)[۱۰] سے اصلاح لی لیکن جب وحشت کلکتہ سے ہوگلی چلے گئے تو انھوں نے نساخ سے کہا کہ ''جناب حافظ اکرام احمد صاحب ضیغم کلکتہ میں ہیں تم ان سے اصلاح لو''[۱۱] کلکتہ میں انھوں نے حافظ ضیغم صاحب رام پوری سے ملاقات کی اور ایک زمین کی تین غزلیں انھیں دکھائیں۔ ان سے علم عروض پڑھا۔ صنائع بدائع شعری بھی انھوں نے نساخ کو بتائے۔ ضیغم جامع کمالات انسان تھے۔ کوئی علم، کوئی حرفہ کوئی فن نہیں تھا جس میں ان کو دخل نہ ہو۔ عروض اور صنائع بدائع میں ایسا کمال تھا کہ ان کی ایک غزل بیس پچیس بحروں میں ہے اور آج تک، جیسا کہ نساخ نے لکھا ہے، کسی شاعر عرب و عجم کا ایسا ایک شعر بھی نظر سے نہیں گزرا۔ تذکرہ ''سخن شعرا'' میں نساخ نے اس پوری غزل کی تقطیع کر کے لکھ دی ہے[۱۲] نساخ نے حافظ ضیغم سے علم رمل بھی سیکھا۔ ضیغم کا ذکر کئی جگہ خودنوشت میں آیا ہے۔ ان کی وفات پر انھوں نے قطعہ تاریخ بھی کہا جس سے ۱۲۸۶ھ برآمد ہوتے ہیں[۱۳] نساخ نے غلام حسین گلا گیتی سے علم جفر سیکھا۔ شیخ محمد حسین لکھنوی سے علم نجوم سیکھا اور اعمال حب و بغض سیکھے[۱۴]

نساخ نے شروع میں محرری کی ملازمت اختیار کی اور پھر ۱۸ ستمبر ۱۸۶۰ء کو ڈپٹی کلکٹر مقرر ہوئے[۱۵] تیس سال تک انگریزی سرکار کی ملازمت کی اور بنگال کے مختلف اضلاع میں متعین رہے۔ جنوری ۱۸۶۴ء میں ان کا تبادلہ راج شاہی ہوگیا اور یہیں ۱۸۶۴ء میں مرزا ہمایوں بخت کی بیٹی اور شاہ عالم بادشاہ دہلی کی سگھڑ پوتی سے شادی ہوئی۔ اگست ۱۸۶۶ء میں ان کا تبادلہ بانکا ضلع بھاگلپور ہوگیا اور یہیں ۱۲۸۴ھ/ ۱۸۶۷ء میں ان کے ہاں بیٹا پیدا ہوا جس کا تاریخی نام مظہر الحق اور خاندانی نام ابوالقاسم محمد رکھا[۱۶] ابوالقاسم محمد (۱۸۶۷۔۱۹۰۵ء)[۱۷] نساخ کی اکلوتی اولاد تھے۔ یہ بھی شاعر تھے اور شمس تخلص کرتے تھے۔ بنگال کے مشہور شاعر رضا علی وحشت (م ۱۹۵۶ء) انھیں کے شاگرد رشید ہیں۔ بانکا کے دورانِ قیام میں نساخ بیمار ہو گئے اور علاج کی غرض سے دہلی گئے اور حکیم غلام مرتضیٰ اور حکیم محمود خاں سے علاج کرایا۔ انھیں سولہ سال کے سِن سے گلے سے خون آنے کی شکایت تھی۔ قیامِ دہلی کے دوران مفتی صدر الدین آزردہ، نواب ضیاالدین نیر و درخشاں، مرزا اسداللہ خاں غالب نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ و حسرتی، نواب محمد علی خاں رشکی، الطاف حسین حالی، خواجہ امان صاحب ترجمہ بوستانِ خیال وغیرہ سے ملاقات کا ذکر ''خودنوشت'' میں آیا ہے۔ نساخ شطرنج کمال کی کھیلتے تھے۔ خودنوشت میں لکھا ہے کہ ''میں نے اپنے سے بہتر شطرنج باز دہلی میں شیخ عبدالحکیم کو اور ڈھاکا میں شہزادہ رحیم الدین دہلوی کے صاحبزادے کو دیکھا ہے''۔ نساخ پچیسی، گنجفہ، تاش، اور داما بھی کھیلتے تھے[۱۸] یکم فروری ۱۸۸۹ء کو ۵۵ سال کی عمر میں ریٹائر ہوئے اور اسی سال ۱۴ر جون کو کلکتہ میں وفات پائی۔

عبدالغفور خاں نساخ ملنسار انسان تھے۔ دوست داری ان کا مزاج تھا۔ ان کے احباب کا دائرہ وسیع تھا۔ اپنے دور کے ممتاز صاحبانِ علم، ادیب و شعرا سے ان کے مراسم تھے جن کا ذکر انھوں نے اپنی ''خودنوشت'' میں کیا ہے۔ غالب سے دہلی میں ملے تو انھوں نے اپنی مثنوی ''ابر گہر بار'' کا ایک حصہ انھیں سنایا۔ غالب نے ۱۸۶۴ء میں خواجہ غلام

غوث خاں بے خبر کے نام اپنے خط میں لکھا کہ کوئی ڈپٹی کلکٹر ہیں کلکتہ میں۔ مولوی عبدالغفور ان کا نام اور نساخ ان کا تخلص ہے۔ میری ان کی ملاقات نہیں۔ انھوں نے اپنا دیوان چھاپے کا موسوم بہ ''دفتر بے مثال'' مجھ کو بھیجا۔ اس کی رسید میں یہ خط میں نے ان کو لکھا۔ چونکہ یہ خط مجموعۂ نثر اردو کے لائق ہے، آپ کے پاس ارسال کرتا ہوں'' [۱۹] اس خط میں غالب نے لکھا کہ ''شیخ امام بخش طرز جدید کے موجد اور پرانی ناہموار روشوں کے ناسخ تھے۔ آپ ان سے بڑھ کر بصیغۂ مبالغہ بے مبالغہ نساخ ہیں۔ تم دانائے رموز اردو زبان ہو، سرمایۂ نازش قلمرو ہندوستان ہو'' [۲۰]

نساخ دیانت دار اور مہمان نواز انسان تھے۔ سرکاری ملازمت کے ساتھ ادب و شعر ان کا اوڑھنا بچھونا تھا۔ ان کی علمی، ادبی و تحقیقی لیاقت ان کی تصانیف سے ظاہر ہوتی ہے۔ ان کی ''خودنوشت'' سے جہاں ان کے اور اس دور کے حالات پر روشنی پڑتی ہے وہاں یہ اردو زبان کی ابتدائی خودنوشت بھی ہے۔ ان کی دلچسپیاں بھی وسیع تھیں۔ لیکن ساتھ ہی وہ اپنے اصولوں پر قائم رہتے تھے۔ کلکتہ میں ان کا اکلوتا بیٹا بیمار ہوا تو وہ مضطرب ہو گئے۔ لوگوں نے مشورہ دیا کہ کل اتوار ہے آپ کلکتہ ہو کر رات گئے تک واپس آ سکتے ہیں انھوں نے کہا کہ ''یہ سب صحیح ہے لیکن محکمہ چھوڑ کے جانا منع ہے اور اگر جاؤں تو روزنامچہ میں کیا لکھوں گا۔ اگر روزنامچہ میں علاقہ مانک گنج میں رہنا لکھوں تو تین روپے بھتی کے لینے پڑیں گے۔ وہ روپیہ کیوں کر لے کے صرف کروں گا اور اگر ان تین روپوں کو حساب میں نہ لکھوں اور گرفت ہو اس کا کیا جواب دوں گا۔'' [۲۱] اور وہ کلکتہ نہیں گئے۔ اپنے مقدمات کی جو تفصیلات ''خودنوشت'' میں دی ہیں ان سے بھی ان کی دیانت داری اور اصول پسندی کا پتا چلتا ہے۔ وہ سفارش نہیں سنتے تھے اور مقدمات کا فیصلہ قاعدے قانون اور ضابطے کے مطابق کرتے تھے [۲۲] اسی کے ساتھ ضعیف الاعتقادی اور توہم پرستی بھی ان کے مزاج میں شامل تھی۔ وظیفہ، تعویذ اور ٹوٹکوں پر یقین رکھتے تھے۔ جب تیسری بار قانون کا امتحان دینے گئے تو ڈھاکا میں فخر الدین نامی شخص نے ان کو ایک انگشتری دی اور کہا امتحان کے وقت اسے چاٹتے رہنا۔ سوال کا جواب یاد آتا چلا جائے گا۔ امتحان میں کامیاب ہونے کے لیے وہ اکال شاہ صاحب کے ہاں بھی گئے۔ اور جیسا انھوں نے کہا ویسا کیا۔ چند روز کے بعد کلکتہ سے اطلاع آئی کہ امتحان پاس ہو گیا ہے۔ اسی طرح ترقی تنخواہ کے لیے بھی وظیفہ پڑھوایا اور اس میں بھی کامیابی ہوئی۔ اس قسم کے واقعات کا نساخ نے کئی جگہ اپنی ''خودنوشت'' میں ذکر کیا ہے۔ وہ پہلے شخص تھے جس نے انیس و دبیر کے کلام و زبان پر اعتراض کیے جس سے ایک طوفان اٹھ کھڑا ہوا۔ یہ معرکہ بھی غالب کے قاطع برہان کے جھگڑے سے کم نہیں تھا۔

نساخ نے نظم و نثر میں کئی تصانیف یادگار چھوڑیں جن میں سے چند کا ذکر یہاں کیا جاتا ہے۔

(۱) **دفترِ بے مثال**: یہ نساخ کا پہلا اردو دیوان ہے جس کا سال ترتیب ۱۲۷۶ھ ہے اور جو ٹائپ میں مطبع مظہر العجائب کلکتہ سے ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۳ء میں شائع ہوا [۲۳] یہ دیوان چودہ ہزار اشعار میں سے تقریباً تین ہزار شعر انتخاب کر کے ۱۲۷۶ھ میں مرتب ہوا [۲۴] ڈاکٹر صدر الحق نے لکھا ہے کہ اس ایڈیشن میں اشعار غزلیات کی مجموعی تعداد ۳۵۴۹ ہے [۲۵] اس میں شروع میں تقاریظ ہیں۔ دیوان کے آخر میں قطعات تاریخ ہیں اور پھر قطعات تصنیف ہیں۔ دوسری بار یہ نولکشور لکھنؤ سے ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء میں شائع ہوا۔ شروع میں وہ خط جو مرزا غالب نے نساخ کو ''دفتر بے مثال'' کے ملنے پر لکھا تھا بطور تقریظ شامل ہے۔ اس ایڈیشن میں جیسا کہ ڈاکٹر صدر الحق نے لکھا ہے اشعار کی تعداد (۳۰۷۰) ہے۔ پہلے ایڈیشن کے (۴۸۰) اشعار اس میں شامل نہیں کیے گئے ہیں۔ اضافہ صرف ایک شعر کا کیا گیا ہے

جو یہ ہے: جہاں میں سنگ دل سے ہوتی ہے راحت کسے حاصل / نہ ہووے تشنہ لب سیراب ہرگز آب آہن سے، اس میں سے قطعات تاریخ وفات بھی نکال دیے گئے ہیں۔

اس دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سارا دیوان امام بخش ناسخ کے جواب میں لکھا گیا ہے اور چونکہ اس دیوان کو ناسخ کے مقابلے میں پیش کیا ہے اس لیے ایک تو کم و بیش ۱۲۷۵ھ میں انھوں نے اپنا تخلص مجبور سے نساخ کرلیا، جو ناسخ کا صیغۂ مبالغہ ہے اور اپنے دیوان کا نام بھی ناسخ کے ''دفترِ پریشاں'' (۱۲۴۷ھ) کے مقابلے میں دفترِ بے مثال (۱۲۷۶ھ) رکھا تا کہ پڑھنے والے کا ذہن دیوانِ ناسخ کی طرف جائے اور وہ نساخ کے کلام کا مقابلہ ناسخ سے کرے۔ ناسخ اس دور میں ''طرزِ جدید'' کے موجد اور اس رنگ کے سب سے بڑے شاعر تھے۔

(۲) اشعارِ نساخ: یہ نساخ کا دوسرا دیوان ہے۔ یہ بھی ''دفترِ بے مثال'' کے ساتھ اسی سال (۱۲۹۱ھ/۷۴-۱۸۷۴ء) مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا۔ ڈاکٹر صدر الحق نے اشعار کی مجموعی تعداد ۱۶۸۲ بتائی ہے۔ اس میں قطعات، رباعیات، ایک ناتمام قصیدہ، ۳۴ فارسی و اردو معمے، متفرق اشعار اور ایک مثلث ہے۔ یہ دیوان بھی ناسخ کے طرزِ جدید میں لکھا گیا ہے۔ صنائع اور رعایت لفظی کا طرح طرح سے استعمال کر کے مشکل زمینوں میں متعدد غزلیں کہی ہیں۔ دو سے سات غزلے تک اس دیوان میں ملتے ہیں۔ فنی لحاظ سے اس دیوان کی غزلوں میں سجاوٹ اور آرائش بہت ہے۔ یہاں ناسخ کا طرزِ جدید اپنے عروج پر ہے۔ اس دیوان میں مومن کی زمینوں میں بھی غزلیں کہی گئی ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ اب وہ کسی دوسرے رنگِ سخن کی تلاش میں ہیں۔ نساخ نے پہلا سفرِ دہلی رمضان ۱۲۸۴ھ/ ۸-۱۸۶۷ء میں، دوسرا، جنوری ۱۸۷۰ء میں، تیسرا، قیامِ ڈھاکا کے زمانے میں اور چوتھا ۲ راکتوبر ۱۸۸۵ء کو کیا۔ دہلی میں انھوں نے مشاعروں میں شرکت کی، وہاں کے شعرا سے ملے اور دہلوی رنگِ سخن سے آشنا ہوئے۔ یہ اثرات آیندہ ان کی شاعری میں نظر آتے ہیں۔ ''ارمغان'' زیادہ تر دہلوی رنگِ سخن میں ہے:

(۳) ارمغانِ: یہ نساخ کا تیسرا دیوان ہے۔ یہ تاریخی نام ہے جس سے سالِ تالیف ۱۲۹۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ محمد عبدالرحمٰن شاکر نے تاریخ طبع دیوان کہی جس سے ۱۲۹۴ھ نکلتے ہیں۔ یہ دیوان نظامی پریس کان پور سے ۱۸۷۷ء میں شائع ہوا۔ اس میں غزلیں اور متفرق اشعار کے علاوہ قطعات، مقطعات، رباعیات اور معمیات بھی شامل ہیں۔ اس دیوان میں بیشتر تقریظیں اور قطعاتِ تاریخ ان شعرا کی کہی ہوئی ہیں جو بنگال میں مقیم تھے یا وہاں کے باشندے تھے۔ اس دیوان پر، پہلے دونوں دواوین کے برخلاف، رنگِ دہلی کا اثر نمایاں ہے۔ اس میں غالب مومن، جرأت، شیفتہ، حالی، مجروح، سالک وغیرہ کی زمینوں میں بھی غزلیں ملتی ہیں۔

(۴) ارمغانی: یہ نساخ کا چوتھا اور آخری دیوان ہے۔ ''ارمغانی'' اس کا تاریخی نام ہے جس سے سالِ تالیف ۱۳۰۲ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہ دیوان مطبع نامی لکھنؤ سے ۳ رصفر ۱۳۰۴ھ/ نومبر ۱۸۸۶ء میں شائع ہوا۔ صفحہ ۶۷ تک غزلیات ہیں اور ان کے بعد حروفِ تہجی کے لحاظ سے مطالع کو ترتیب دیا گیا ہے۔ اس کے بعد 'معمیات' آتے ہیں اور پھر قطعات تاریخ وفات آتے ہیں جو آج بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان قطعات میں امام بخش صہبائی (م ۱۲۷۴ھ)، نواب یوسف علی خان رامپور (م ۱۲۸۱ھ)، تذکرہ شمیم سخن (۱۲۹۹ھ)، مثنوی فریادِ داغ (۱۳۰۰ھ)، ترتیب دیوان مرزا خاں داغ (۱۳۰۲ھ) ضیاء الدین احمد خاں نیر ورخشاں (م ۱۳۰۲ھ) وغیرہ کے قطعات شامل ہیں۔ تقریظوں میں نواب مرزا خاں داغ کا قطعہ ملتا ہے جس کے چاروں مصرعوں سے سالِ ترتیب (۱۳۰۲ھ) برآمد ہوتا ہے۔ یہ دیوان بھی دہلوی رنگ میں کہا گیا

ہے۔ اس دیوان کی غزلوں پر مومن کا اثر نمایاں ہے۔ جیسے پہلے دو دواوین میں خارجیت، مضمون آفرینی اور صنائع بدائع کا گہرا اثر ہے اسی طرح ارمغان اور ارمغانی میں داخلیت، جذبہ و مشاہدہ اور سادہ گوئی کا واضح اثر ہے۔ ارمغانی اس رنگ میں نساخ کا قابلِ ذکر دیوان ہے۔ ارمغانی کے ایک ورق پر نساخ کی فہرستِ مطبوعات بھی دی گئی ہے جس میں ارمغانی کے علاوہ زبانِ ریختہ، قطعہ منتخب، دفترِ بے مثال، چشمۂ فیض، شاہدِ عشرت، سخن شعرا، مرغوبِ دل، اشعارِ نساخ، گنجِ تواریخ، قندِ پارسی، ارمغان، کنزِ تواریخ، انتخابِ نقص، مظہرِ معما، ترانۂ خامہ، قرع الضالین، باغِ فکر معروف بہ مقطعاتِ نساخ، "سوانح عمری نساخ" کے نام درج ہیں۔

(۵) چشمۂ فیض: فرید الدین عطار کی مشہور زمانہ تصنیف "پند نامہ" کا اردو ترجمہ ہے جسے نساخ نے ۱۲۷۶ھ میں اپنے بھتیجوں کی تعلیم و تربیت کے لیے کیا۔ پہلی مرتبہ یہ ترجمہ مطبع مظہر العجائب کلکتہ سے ۱۲۸۰ھ میں "دفترِ بے مثال" کے ساتھ شائع ہوا جس کا ذکر نساخ نے اپنی "خود نوشت" میں کیا ہے: "اسی سال میرا دیوان اول موسوم بہ دفترِ بے مثال اور اردو ترجمہ پند نامہ عطار موسوم بہ چشمۂ فیض کلکتہ میں چھپ گیا" [۲۶] یہ ترجمہ کم از کم پانچ مرتبہ نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا"۔ پند نامہ کا ایک اردو ترجمہ "چشمۂ فیض" ہی کے نام سے جان گل کرسٹ کی فرمائش پر میر معین الدین فیض دہلوی نے بھی ۱۲۱۸ھ/۱۸۰۳ء میں کیا تھا جو غیر مطبوعہ ہے" [۲۷] نساخ کا یہ ترجمہ رواں و چست اور جدید محاورۂ اردو کے مطابق ہے۔

(۶) شاہدِ عشرت: نساخ کی تصنیف "سراپائے سراپا تماشا" کا تاریخی نام (۱۲۸۰ھ) ہے جو (۱۷۷) اشعار پر مشتمل ہے اور جس میں ۱۳۲ عنوانات کے تحت محبوب کا سراپا بیان کیا گیا ہے۔ سراپا نگاری انیسویں صدی کا مقبول و پسندیدہ رجحان تھا۔ نساخ نے چھوٹی بحر میں، رواں وصاف انداز میں، اسے مثنوی کی ہیئت میں نظم کیا ہے جو ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوئی۔

(۷) مرغوبِ دل: نساخ نے اپنی "خود نوشت" میں لکھا ہے کہ "راج شاہی میں میں نے ایک سراپا موسوم بہ "شاہدِ عشرت" اور مجموعۂ رباعیات فارسی موسوم بہ 'مرغوبِ دل' لکھا۔ دونوں کلکتہ میں چھپ گئے ہیں۔ وہیں تذکرہ سخنِ شعرا بھی مرتب ہو گیا" [۲۸] "مرغوبِ دل" ۱۱۲ فارسی رباعیات کے اس مجموعے کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۸۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ مرغوبِ دل کلکتہ کے بعد مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء میں شائع ہوئی۔ نساخ نے ان رباعیوں میں صنائع لفظی و معنوی کو بڑی چابک دستی سے استعمال کیا ہے۔ یہ رباعیاں ناسخ کے رنگِ سخن میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ فرق یہ ہے کہ اردو کے بجائے فارسی زبان میں لکھی گئی ہیں۔

(۸) گنجِ تواریخ: یہ نساخ کے قطعاتِ تاریخ کا مجموعہ ہے جس کا سال ترتیب ۱۲۹۰ھ اور سالِ اشاعت ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۵ء ہے۔ اس میں تاریخیں فارسی زبان میں بھی ہیں اور اردو میں بھی۔ نساخ نے التزام کے ساتھ حضورِ اکرمؐ سے لے کر صحابہ کرامؓ، صوفیا و بزرگانِ دین، سلاطین اور شعرا وغیرہ کی تاریخیں کہی ہیں۔ اس میں بہت سی تاریخیں ایسی بھی ہیں جن سے نساخ کے حالاتِ زندگی، احباب و اقارب اور خاص خاص واقعات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ بعض ایسی کتابوں، رسائل اور دواوین کی تاریخیں بھی ملتی ہیں جو اب نایاب ہیں۔ نساخ کو تاریخ گوئی پر کمال قدرت حاصل تھی۔ "گنجِ تواریخ" ایک قابلِ قدر مجموعہ ہے۔

(۹) کنزِ تواریخ: یہ بھی قطعاتِ تاریخ کا مجموعہ ہے اور گنجِ تواریخ کا ضمیمہ ہے۔ "کنزِ تواریخ" تاریخی نام ہے۔ جس

سے ۱۲۹۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس پر کہیں بھی سال طباعت درج نہیں ہے۔ ''وصال عبدالغنی'' اس مجموعے کی آخری تاریخ ہے جس سے ۱۲۹۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی میں لکھے گئے قطعاتِ تاریخ کو جو مختلف شعرا اور اہل علم نے کہے ہیں، اگر اشاریوں کے ساتھ مرتب کر دیا جائے تو ہماری تاریخ کے بہت سے پوشیدہ گوشے سامنے آ کر اسے روشن کر دیں گے۔

(۱۰) مظہر معما: نساخ نے جو معمے کہے تھے وہ پندرہ صفحات پر مشتمل اس مختصر سے رسالے میں مع حل جمع کر دیے گئے ہیں۔ اس میں ۳۹ معمے ہیں جن میں سے ۲۹ فارسی میں اور (۱۰) اردو میں ہیں۔ یہ رسالہ مطبع بحرالعلوم لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس کا سال تالیف ۱۲۹۶ھ اور سال اشاعت ۱۳۰۲ھ ہے۔

(۱۱) ترانۂ خامہ: نساخ کی (۱۵۱) اردو رباعیوں کا مجموعہ ہے جس میں نساخ کے دیوانِ دوم (اشعارِ نساخ) کی ۸ اور دیوان سوم (ارمغان) کی (۴۵) رباعیات بھی شامل ہیں۔ ان رباعیات کو ردیف وار مرتب کیا گیا ہے۔ ''ترانۂ خامہ'' تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۰۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہی اس کا سالِ اشاعت ہے۔ اس کا ایک نام ''مرغوب جاں'' بھی ہے۔ ان رباعیوں میں تنوع ہے اور یہ رنگِ ناسخ سے بالکل مختلف ہیں۔ ان میں سادگی، برجستگی، جذبہ واحساس نے شعر کی تاثیر بڑھادی ہے۔ یہ رباعیات کا ایک دل چسپ و دل پذیر مجموعہ ہے۔

(۱۲) قرع الضالین: اس کا پورا نام ''رسالہ رد وہابی مسمی بہ نصرۃ المسلمین فی الرد علی غیر المقلدین'' ہے۔ اس رسالے میں مومن خاں مومن کی ان رباعیوں کا رد لکھا ہے جن میں انھوں نے اپنے وہابی (اہلِ حدیث) عقائد کا اظہار کیا تھا۔ نساخ کی ان جوابی رباعیوں کا لہجہ ترش اور زبان سخت ہے۔ یہ رسالہ مطبع حامی الاسلام دہلی سے ۱۳۰۳ھ میں شائع ہوا۔

(۱۳) باغِ فکر معروف بہ مقطعاتِ نساخ: ''باغِ فکر'' اس کا تاریخی نام ہے۔ اس کا سالِ تالیف ۱۳۰۳ھ اور سال اشاعت رمضان المبارک ۱۳۰۴ھ/ جون ۱۸۸۷ء ہے۔ ۳۴ صفحات پر مشتمل یہ رسالہ نساخ کے (۱۳۱) قطعات کا مجموعہ ہے جس میں وہ (۹۷) مطلعے بھی شامل ہیں جو قطعات میں مستعمل صنعتِ توشیح کے ذریعے وجود میں آئے ہیں۔ ۱۲۷۶ھ میں ناسخ نے ''قطعہ منتخب'' کے نام سے قطعہ گو شعرا کا ایک تذکرہ ترتیب دیا تھا غالباً اسی تذکرے کے تعلق سے ۱۳۰۳ھ میں انھیں اپنے قطعات الگ سے شائع کرنے کا خیال پیدا ہوا۔ اس مجموعے میں وہ قطعات بھی شامل ہیں جو دیوانِ دوم (اشعارِ نساخ) اور دیوان سوم (ارمغان) میں شامل تھے۔

(۱۴) نصاب اردو زبان (حصہ دوم): یہ نصاب کلکتہ یونیورسٹی کے ایف اے کے امتحان کے لیے نساخ نے مرتب کیا جو ۱۸۶۳ء میں شائع ہوا۔ ڈاکٹر صدرالحق نے لکھا ہے کہ یہ مطبوعہ نسخہ ان کی نظر سے گزرا ہے۔ اس میں صرف غزلیات اور قصائد کا انتخاب شامل ہے۔ یہی کتاب ۱۸۶۴ء میں ''منتخبات دواوینِ شعرائے ہند'' کے نام سے کپتان ناسولیس کے دیباچے کے ساتھ شائع ہوئی۔ [۲۹]

(۱۵) قند پارسی: ۱۱۸ صفحات پر مشتمل اس رسالے (مطبوعہ نول کشور لکھنؤ جولائی ۱۸۷۲ء) میں ایرانی و کابلی اور ہندوستانی فارسی گو شعرا، بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام وغیرہ کے فارسی کلام کا انتخاب پیش کیا گیا ہے [۳۰]

(۱۶) زبانِ ریختہ: ''رسالہ در تحقیقِ زبان اردوئے معلیٰ'' کا تاریخی نام ''زبانِ ریختہ'' (۱۲۷۵ھ) ہے۔ اردو زبان میں سولہ صفحات پر مشتمل یہ مختصر سا رسالہ ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء میں نول کشور لکھنؤ سے پہلی بار شائع ہوا اور وہیں سے

۱۳۰۸ھ/۱۸۹۰ء میں دوبارہ شائع ہوا۔ نساخ نے اس رسالے کی وجہ تصنیف یہ بتائی ہے کہ جب ''آفتاب ذوق مضامین بلند اس ذرہ بے مقدار کے ساحتِ دل پر پرتو افگن ہوا، شعرائے متقدمین و متاخرین زبان اردو کے اشعار دیکھنے لگا، ان کی زبان اور محاورے میں بہت فرق پایا گیا۔ پے تحقیق کمر ہمت چست باندھی، خوب تفتیش کی، برسوں اسی فکر میں رہا...... بارے جب بہت سے دیوان اور تذکرے نظر سے گزرے، بہت سی اردو کتابیں دیکھیں بیشتر مسئلے اس کے حل ہو گئے...... تب جی میں آیا کہ زبانِ اردو کی کیفیت کو دل سے زبان پر لاؤں کہ اردو کس زبان کو کہتے ہیں اور وجہ تسمیہ اس کی کیا ہے اور نظم اردو کو ریختہ کیوں کہتے ہیں اور کب سے یہ زبان اقلیم ہند میں مروج ہوئی ہے اور کیوں کر اصل ہندی میں تصرف ہوتا گیا اور کس طرح پر تغیر و تبدل واقع ہوا اور کس عہد کے شعرا کی زبان کا کیا طرز تھا'' [۳۱] یہی اس مختصر رسالے کا موضوع ہے۔ نساخ نے لکھا ہے کہ زبانِ فارسی و ترکی میں اردو لشکر کو کہتے ہیں اور چونکہ یہ زبان لشکری و حضوری وایستادگان پائے تخت شاہی کی زبان پر جاری ہوئی اس لیے اس کا نام اسی طرح اردو پڑ گیا جس طرح جس زبان میں حاضران و باریابان درگاہ سلاطین گفتگو کرتے تھے اس زبان کو دردولتِ سلطان کی طرف منسوب کر کے دری کہتے تھے''۔ [۳۲] نظم اردو کو ریختہ کہنے کی وجہ یہ بیان کی ہے کہ معماروں کے محاورہ میں ریختہ اس مصالحہ کو کہتے ہیں جس کو در و دیوار کے استحکام کے واسطے چند اجزا مخلوط کر کے بناتے ہیں اور چونکہ زبانِ اردو کے نظم میں بھی مختلف زبانوں کو ملا کر استعمال کرتے ہیں اس لیے اس کا نام ریختہ رکھا۔ لیکن یہ بات پوری طرح درست نہیں ہے۔ اس رسالے میں اختصار کے ساتھ اردو زبان کی تاریخ پر روشنی ڈال کر دکنی شعرائے اردو کے اشعار بھی دیے ہیں اور ولی دکنی کو ''سرآمد اقران و امثال'' لکھا ہے اور ولی کے پانچ شعر دیے ہیں۔ یہ بھی لکھا ہے کہ میرزا مظہر جانجاناں پہلے شخص ہیں جنھوں نے زبانِ قدیم کی اصلاح کی اور ریختہ کو غیر مانوس الفاظ سے خالی کیا۔ میر درد، سودا، میر، وغیرہ کا ذکر کر کے ان کے اشعار دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ''ان لوگوں نے زبانِ قدیم میں وہ تصرف کیا کہ ایک طرز جدید پیدا ہوا یعنی لفظ تی سے حرف ت، لفظ ایدھر سے حرف ی، لفظ اودھر، آونا اور جیونا سے حرف واؤ کو نکال دیا اور باتاں اور راتاں وغیرہ الفاظ کے علامتِ جمع کو واو و نون سے بدل دیا اور چتیم، درسن، پاتی، رین، سانجھ، برہ، اگن، نجن وغیرہ الفاظ کو ترک فرمایا'' [۳۳] لکھا ہے کہ اسی زبان میں جرأت، مصحفی، انشا، میر حسن، نصیر دہلوی وغیرہ نے شعر کہے۔ یہ بھی لکھا ہے کہ اسی زمانے میں لاطینی الفاظ مثلاً کپتان، پرتگیزی الفاظ نیلام، کمرا، پاؤ (پاؤ نان) فرانسیسی لفظ فرامین، انگریزی الفاظ بگی، گلاس، کاگ، زبان اردو میں داخل ہو گئے۔ [۳۴] اور جب ذوق، مومن، غالب، ناسخ، آتش کا دور آیا تو انھوں نے زبانِ اردو کے روزمرہ کو خوب صاف کیا اور کلام کو فصاحت و بلاغت سے بھر دیا اور اس زبان کا رتبہ ایسا بڑھایا کہ وہ فارسی کے ہم پلہ ہو گئی۔ اس رسالے کے لکھنے میں نساخ نے دوسری کتابوں مثلاً ''نکات الشعرا'' وغیرہ سے استفادہ کیا ہے لیکن مرزا جان طپش کے دیوان ''گلزار مضامین'' کے دیباچے سے معلوم ہوتا ہے کہ ''نساخ کا رسالہ طپش کے دیباچے پر مبنی ہے'' [۳۵] لیکن مظہر جانجاناں سے مرزا غالب تک وہ انتخاب کلام مختلف ہے جو ان شعرا کا اس رسالے میں درج کیا ہے۔

(۱۷) سوانح عمری نساخ (خود نوشت): اپنے دیوانِ چہارم ''ارمغانی'' (سال ترتیب ۱۳۰۲ھ سال طباعت ۱۳۰۴ھ/۱۸۸۶ء) میں اپنی فہرستِ تصانیف کے ساتھ اس کتاب کا نام ''سوانح عمری نساخ'' درج ہے جب کہ اس کتاب کے مرتب ڈاکٹر عبدالسبحان نے اس کا نام ''خودنوشت سوانح حیات نساخ'' لکھا ہے جو ایشیا ٹک سوسائٹی کلکتہ سے ۱۹۸۶ء میں شائع ہو چکی ہے۔ ارمغانی کے سالِ اشاعت ۱۸۸۶ء میں درج فہرستِ تصانیف سے معلوم ہوا کہ

۱۸۸۶ء تک ''سوانح عمری نساخ'' لکھی تو جا چکی تھی لیکن اس کا صاف مسودہ (مبیضہ) تیار نہیں ہوا تھا۔ یہ ''خودنوشت'' اس میں ایک بزرگ نے ہم لوگوں سے مخاطب ہو کے'' الفاظ پر بے ربطی سے ختم ہو جاتی ہے۔ اس میں آخری واقعہ نواب عبداللطیف کے بھوپال میں وزیر مقرر ہونے کا لکھا ہے جو ۱۸۸۶ء کا واقعہ ہے[۳۶] اس سے بھی معلوم ہوا کہ ''ارمغانی'' کی اشاعت ۱۸۸۶ء کے وقت نساخ نے اپنی ''خودنوشت'' کا پہلا مسودہ تیار کر لیا تھا لیکن اپنی نجی و سرکاری مصروفیات کے باعث اسے صاف نہ کر سکے تھے۔ ریٹائرمنٹ یکم فروری ۱۸۸۹ء بھی قریب تھا۔ یہ کام انھوں نے ریٹائرمنٹ کی رخصت پر چلے جانے کے فوراً بعد شروع کیا اور ابھی مسودہ کو اتنا ہی صاف کر پائے تھے جتنا مطبوعہ صورت میں ہمارے سامنے ہے کہ بیمار ہو گئے اور ۱۴ر جون ۱۸۸۹ء کو وفات پا گئے جس طور پر ''خودنوشت'' کے آخری الفاظ: ''مخاطب ہو کے'' آئے ہیں کہ وہ جملہ بھی مکمل نہ کر سکے، اس سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ اس لمحہ ان کی طبیعت اچانک اور بہت خراب ہو گئی اور قلم کو یہیں چھوڑنا پڑا۔ اسی وجہ سے ان کا ''تذکرۃ المعاصرین'' جو زیر طبع تھا، ادھورا رہ گیا۔ جو وجہ ''تذکرۃ المعاصرین'' کے ادھورا رہ جانے کی ہوئی وہی وجہ ''خودنوشت'' کے نامکمل رہ جانے کی ہوئی۔ قرائن یہی کہتے ہیں کہ یہ نسخہ خود نساخ کا لکھا ہوا ہے۔ ڈاکٹر عبدالسبحان نے نساخ کا ایک خط بنام نواب سید محمد آزاد بھی اس خودنوشت کے ساتھ شائع کیا ہے جس کا طرز خط وہی ہے جو خودنوشت کے مخطوطے کا ہے۔ ''سوانح عمری نساخ'' صیغۂ واحد متکلم میں لکھی گئی ہے اور اسی لیے بلاشبہ یہ خودنوشت ہے اور اردو زبان میں انیسویں صدی کی ایک مشہور شخصیت کی پہلی قابلِ ذکر خودنوشت سوانح عمری ہے۔

اس خودنوشت کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اس میں واقعات و حالاتِ زندگی زمانی ترتیب سے پوری طرح بیان نہیں کیے گئے ہیں اسی لیے قدم قدم پر ادھورے پن کا احساس ہوتا ہے۔ نساخ نے اپنے اسلاف، اپنے والدین کی وفات، تیرنا سیکھنا، ابتدائی تعلیم، خطِ ناخن کی مشق، شعروشاعری کے شوق اور مولوی رشید النبی اور حافظ اکرام ضیغم سے اپنی شاگردی کا ذکر کیا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ خود ان کے پہلے شاگرد خواجہ نبی بخش مخزون کشمیری تھے اور اس دلچسپ واقعہ کو قدرے تفصیل سے لکھا ہے۔ اپنی محرری کی ابتدائی ملازمت کا ذکر کر کے ۱۸۶۰ء میں ڈپٹی مجسٹریٹ کے عہدے پر فائز ہونے کی تفصیل دی ہے۔ مشہور مستشرق ای۔ بی۔ کاول کا ذکر بھی کیا ہے جس نے ان سے اردو و فارسی سیکھی تھی۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ ہند کا ذکر بھی خودنوشت میں آیا ہے جس سے اس وقت کے کلکتہ کی صورتِ حال سامنے آ جاتی ہے۔ بیچ بیچ میں اپنی ان تصانیف کا ذکر بھی کیا ہے جو انھوں نے مکمل کیں یا شائع ہوئیں مثلاً ۱۸۶۳ء کے واقعات کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''اسی سال میرا دیوان اول موسوم بہ دفترِ بے مثال وار دو ترجمہ پند نامہ عطار موسوم بہ چشمۂ فیض کلکتہ میں چھپ گیا'' [۳۷] راج شاہی کے دورانِ قیام کے بارے میں لکھا ہے کہ ''راج شاہی میں میں نے ایک سراپا موسوم بہ شاہدِ عشرت اور مجموعۂ رباعیات فارسی موسوم بہ مرغوبِ دل لکھا۔ دونوں کلکتہ میں چھپ گئے ہیں۔ وہیں تذکرہ سخنِ شعرا بھی مرتب ہو گیا'' [۳۸] بانکا کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''یہیں دیوان دوم موسوم بہ اشعارِ نساخ مرتب ہوا'' [۳۹] ڈھاکا میں تیسرا دیوان موسوم بہ ارمغان اور گنج تواریخ، جس میں تاریخیں ہیں، مرتب ہوا اور چھپ گیا اور ''انتخاب نقص''، مشتمل بہ اعتراضات، جو مرزا دبیر اور میر انیس کے مرثیوں پر ہوئے، مرتب ہوا'' [۴۰] اس خودنوشت سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ کس سال سے کس سال تک کہاں تعینات رہے اور وہاں کیا واقعات پیش آئے۔ وہاں کے لوگ کیسے تھے۔ مقدمات کے بارے میں دلچسپ تفصیلات درج کی ہیں۔ شطرنج کی مہارت اور اس کو

چھوڑنے کا بھی ذکر کیا ہے۔ خودنوشت میں ان ملاقاتوں کا حال بھی بیان کیا ہے جو اس دور کی اہم و معروف شخصیات سے ان کی ہوئیں۔ لکھا ہے کہ بریسال میں مقدمے میں نے بذریعہ نجوم کے فیصل کیے۔ بریسال کے لوگوں کو مقدمہ بازی کا بہت شوق ہے۔

مٹیا برج کے مشاعرے میں شرکت کا حال بھی لکھا ہے اور وہ طرحی غزل بھی درج کی ہے جو ساخ نے وہاں پڑھی تھی اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''اہل لکھنؤ میں سے ایک شخص میری طرف مخاطب ہوا اور کہا کہ دیکھیے ذرا غور سے سنیے گا شعرا اس کو کہتے ہیں'' [۴۱] مولانا جامی کی زمین میں نساخ نے جو ملمع لکھا وہ بھی درج کر دیا ہے جس میں ایک مصرع اردو اور ایک مصرع عربی میں ہے۔ راج شاہی میں اپنی شادی کا ذکر کیا ہے جو مرزا ہمایوں بخت کی بیٹی اور شاہ عالم بادشاہ کی سگڑ پوتی سے ہوئی تھی [۴۲] قیام راج شاہی کے دوران طوفانوں کی تباہ کاریوں کا حال بھی بیان کیا ہے۔ جب بانکا (بھاگلپور) کا تبادلہ ہوا تو ان کے ہاں بیٹا پیدا ہوا جس کا تاریخی نام مظہر الحق (۱۲۸۴ھ/۱۸۶۷ء) اور نام ابوالقاسم محمد رکھا گیا [۴۳] اسی زمانے میں وہ بیمار ہو گئے اور رخصت لے کر علاج کے لیے دہلی گئے۔ اہل دہلی کے بارے میں لکھا ہے کہ ''دہلی کے لوگ عموماً اچھے ہیں۔ دل وزبان ایک ہے'' [۴۴] لکھنؤ کے بارے میں لکھا ہے کہ ''یہاں کے اشخاص کے زبانی محبت بہت دکھلاتے ہیں لیکن دل میں کچھ نہیں ہے۔ لکھنؤ کے لوگ باتیں خوب بناتے ہیں'' [۴۵] نساخ نے اپنے چاروں سفر دہلی کا ذکر کیا ہے۔ سلہٹ کے بارے میں لکھا ہے کہ ''سلہٹ میں نماز روزے کا ایسا چرچا ہے کہ میں نے کہیں دیکھا نہیں۔ کسبیاں تک نماز پڑھتی ہیں لیکن عوام الناس اس طرح پر نماز پڑھتے ہیں کہ گویا حوائج ضروری سے فراغت کرتے ہیں'' [۴۶] ڈھاکا کے بارے میں لکھا کہ ''ڈھاکا میں مولود خوانی ٹھیک مرثیہ خوانی کے طور پر راگ اور سر کے ساتھ ہوتی ہے'' [۴۷] ڈھاکا کی ایک قوم کا ذکر کیا ہے جو پیر پرست ہے۔ لکھا ہے کہ ''ان کا عقیدہ اس قسم کا ہے کہ پیر کے ہاتھ پر بیعت کرنے ہی سے اس کو بہشت میں داخل کرنا خدا پر فرض ہو جائے گا اور وہ لوگ پیر کو خدا اور رسول سے بڑھ کر جانتے ہیں'' [۴۸] جب چوتھی بار دہلی گئے تو لکھا کہ ''اس دفعہ جو گیا تو دیکھا کہ وہاں کے بعض بعض بندہ مسلمان انگریزی کپڑے پہننے لگے ہیں'' [۴۹] نواب مرزا خاں داغ سے ملاقات کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اس دفعہ دہلی میں نواب مرزا خاں داغ سے خوب ملاقات رہی۔ ایک بار انھوں نے ہنسی ہنسی میں مجھ سے کہا کہ آپ نے دغا کی۔ میں نے کہا کہ نساخ میں تو دغا نہیں بلکہ داغ میں دغا ہے۔ داغ دغائے مجسم ہے'' [۵۰]

ہر ادبی تصنیف اپنے دور کی ترجمانی کرتی ہے اور خودنوشت ایک طرف تو اس شخص کی ترجمانی کرتی ہے جو اپنی داستانِ حیات خود سنا رہا ہے اور ساتھ اس دور کی بھی جس میں وہ لکھی جا رہی ہے۔ یہ دونوں پہلو نساخ کی سوانح عمری میں بھی موجود ہیں۔ یہ وہ دور ہے جب انگریزی راج مستحکم ہو گیا ہے اور تبدیلی کا عمل معاشرے کے اندر ظاہر ہونے لگا ہے۔ نساخ کے ہاں پرانی قدریں بھی موجود ہیں لیکن وہ قدریں بھی نمایاں ہو رہی ہیں جو نئی حکومت اور اس کی پالیسی کے نتیجے میں ابھر رہی ہیں۔ یہ اثرات لباس میں بھی نمایاں ہو رہے ہیں اور ادب پر بھی پڑ رہے ہیں۔ اب تک سن ہجری اور مہینے مروج تھے۔ اب رفتہ رفتہ عیسوی سال اور مہینے ان کی جگہ لے رہے ہیں۔ انیسویں صدی کے ابتدائی دور میں پہلے قمری سال لکھا جا رہا تھا اور عیسوی کو اس کے بعد درج کیا جاتا تھا۔ نساخ کے دور تک آتے آتے اب کتابوں میں سال طباعت پہلے عیسوی ڈالا جا رہا ہے اور ہجری اس کے بعد لکھا جا رہا ہے یا صرف عیسوی ہی لکھا جا رہا ہے حتیٰ کہ قطعات تاریخ جو پہلے صرف ہجری میں نکالے جاتے تھے اب عیسوی میں بھی نکالے جا رہے ہیں۔ یہ صورت

نساخ کے ہاں بھی ملتی ہے اور ناسخ، رشک، وزیر، نادر وغیرہ کے ہاں بھی۔ اسی طرح انگریزی زبان کے الفاظ کی تعداد بھی بول چال کی زبان کے ساتھ تحریر میں بھی بڑھ رہی ہے۔ انشا اللہ خاں انشا کے ہاں بھی یہ الفاظ ملتے ہیں اور رشک و نادر کے ہاں بھی۔ خود نساخ کی خودنوشت میں متعدد انگریزی الفاظ اردو نثر میں اس طرح مل رہے ہیں جیسے وہ ہماری زبان ہی کا ذخیرۂ الفاظ ہوں مثلاً یہ چند جملے دیکھیے جن میں نساخ نے حسبِ ضرورت انگریزی الفاظ بلا تکلف استعمال کیے ہیں:

(۱) دو زمینداروں میں مقدمہ ہوا اور ہائی کورٹ میں وہ مقدمہ اپیل میں دائر ہوا (ص ۱۱۰)

(۲) ایک بوڑھا گراس کٹر یعنی گھسیارہ گھاس کاٹتا تھا (ص ۱۱۱)

(۳) آپ نے جو قاضی صاحب کے ہنگامہ کا مقدمہ کو ڈسمس کیا ہے قاضی صاحب نے موشن کیا ہے اور صاحب مجسٹریٹ اس مقدمہ کو ہائی کورٹ میں آپ کا حکم رد کرنے کو بھیجیں گے (ص ۱۱۴)

(۴) اور گورنمنٹ میں رپورٹ کر دیے (ص ۱۳۰)

تہذیبی، لسانی، معاشرتی، سیاسی و تعلیمی سطح پر یہ اثرات وقت کے ساتھ گہرے ہوتے گئے۔ جب حکمرانیاں بدلتی ہیں تو احکامات بھی بدل جاتے ہیں اور اسی کے ساتھ محکوم تہذیب حاکم تہذیب کے کلچر اور نئے تصورات کو قبول کرنے لگتی ہے اور اس کی بنیادیں ہلنے لگتی ہیں۔ انیسویں صدی میں برصغیر کی تہذیب کے ساتھ یہی ہوا۔

نساخ نے جو اسلوبِ بیان اپنی خودنوشت میں استعمال کیا ہے وہ عام بول چال کی زبان پر مبنی ہے۔ اس میں نہ وہ تصنع ہے جو اس دور کی نثر میں نظر آتا ہے اور فارسی زبان کے زیر اثر اردو اسلوب پر حاوی تھا بلکہ یہاں انگریزی زبان کا اثر، فارسی زبان کے اثر پر غالب آ کر، بول چال کی زبان کو استعمال کرنے کی ترغیب دے رہا ہے۔ نساخ نے جو اسلوب استعمال کیا ہے وہ بالکل سادہ اور رواں اسلوب ہے جس میں نہ استعارے کا پیچ ہے اور نہ شاعرانہ رنگ ہے۔ نساخ نے پہلی بار اردو نثر نہیں لکھی۔ ان کی تصانیف میں اکثر اردو نثر استعمال ہوئی ہے لیکن اس کا ڈھنگ وہی ہے جو اس زمانے میں ادبی و علمی کتابوں میں مروج تھا مثلاً ''سخن شعرا'' کے دیباچے کے یہ چند جملے دیکھیے:

(الف) ''ہیچ میرزا ابو محمد عبدالغفور خالدی متخلص بہ نساخ..... نکتہ فہمان و سخن سنجان زمن کی خدمت میں عرض رسا ہے کہ یہاں ہنوز باغچۂ عمر میں نسیم شعور کی آمد آمد اور فرش سبزہ رشاد فضائے سنِ و سال میں ممتد بھی نہ تھا کہ سر میں سودائے گلرویانِ مضامین پیدا ہوا۔ دل غنچہ لبانِ معانی کا شیدا ہوا۔ کلام اساتذہ کا شوق رہا۔ غیروں کے سخن سے ذوق رہا ....'' (ص ۳)

یہ وہ نثر ہے جسے اہل علم و ادب پسند کرتے تھے۔ اگر کوئی عام زبان میں اپنی بات لکھتا تھا تو وہ قابل ذکر نہیں سمجھی جاتی تھی۔ جب میر امن نے سادہ زبان میں ''باغ و بہار'' لکھی تو اس پر معذرت کا اظہار کیا لیکن اب ہواؤں کا رخ بدل رہا تھا اور نئے اثرات اس تہذیبی فضا کو بدل کر نئے مذاقِ سخن کو جنم دے رہے تھے۔ نساخ نے اپنی خودنوشت میں ایسی نثر استعمال کی ہے جس کے تانے بانے آج کی نثر سے مل جاتے ہیں۔ اس کا رنگ، اس کا مزاج، اس کا انداز اور اس کا لہجہ محولہ بالا نثر سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں جملے کی ساخت فارسی اثر سے آزاد ہو کر نئی سمت میں سفر کر رہی ہے۔ بول چال کی زبان حاوی آ رہی ہے اور استعارہ دم توڑ رہا ہے۔ بیان کی رنگینی سادگی میں تبدیل ہو رہی ہے اور سارا زور عام زبان میں نفس مضمون ادا کرنے پر دیا جا رہا ہے، جس سے نثر نے یہ صورت اختیار کر لی ہے:

(ب) ''سلہٹ، بریسال وغیرہ پورب کے ضلع کے لوگوں کو نہ خدا کا خوف ہے، نہ رسول کا خوف ہے، نہ آدمیوں کا خوف ہے اور نہ محبت، نہ مروت کچھ نہیں۔ زن و شوہر میں، باپ بیٹی میں، ماں بیٹی، بھائی بھائی میں، بہو بہو میں جو محبت ہونا چاہیے نہیں ہے۔ سب کو فقط روٹی کی فکر ہے۔ ہر شخص چاہتا ہے کہ جو کچھ ہے میرے ہاتھ آوے اور دوسرے عزیز واقربا میرے دست نگر ہوں۔ بیشتر لڑکے اپنے والدین کو ستاتے ہیں۔ بیشتر مرد اپنی زوجہ کے کابین کی فکر میں رہتے ہیں۔ جب پاتے ہیں پھر ڈالتے ہیں۔'' (خودنوشت ص ۱۷۷۔۱۷۸)

اقتباس ''الف'' ۱۸۶۴ء کا ہے اور ''ب'' کم وبیش ۱۸۸۶ء کا ہے۔ دونوں کے رنگ ومزاج میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ یہی وہ تبدیلی کا عمل تھا جو موجود تہذیب کے باطن میں ہو رہا تھا اور یہ عمل انگریزوں کے کلکتہ میں زیادہ تیز رفتار تھا۔ ''خودنوشت'' کی نثر کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اردو جملے کی ساخت اور اردو زبان کی ترکیب نحوی بدل رہی ہے۔ فارسی جملے کی ساخت کا اثر، جو اب تک اردو جملے پر حاوی تھا، دب گیا ہے اور اردو جملے میں انگریزی جملے کا سا انداز در آیا ہے مثلاً یہ دو تین جملے پڑھیے، اور اس فرق کو محسوس کیجیے جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے:

۱۔اور ان کا یہ قاعدہ تھا کہ دسترخوان پر جو آجائے وہ کھائے۔ ان کے بہت سے حالات قابل لکھنے کے ہیں لیکن اس مختصر میں اس کی گنجائش نہیں'' (ص ۳۵)

۲۔''ایک ایک ملک کے آدمیوں کو ایک ایک طرح کا شوق ہوتا ہے'' (ص ۶۳)

۳۔''بعد ازاں میرے شاگرد بھی کہ میرے ساتھ بیٹھے تھے، شعر پڑھے'' (ص ۶۹)

نساخ کی اس ''خودنوشت'' کا روزمرہ و محاورہ بھی شمالی ہند کے روزمرہ و محاورہ سے قدرے مختلف ہے۔ اس پر بنگالی، بہاری اور دکنی اردو کے اثرات واضح ہیں مثلاً یہ چند جملے دیکھیے:

(۱) ''اور میں شمشیر عریاں بکف دھاوا کرتا ہوا ان کے پیچھے پیچھے دو تین سو قدم تک گیا'' (ص ۶)

(۲) ''اور میں نے سیکھنے کو چاہا'' (ص ۸)

(۳) ''بیتال پچیسی کے کئی ورق پڑھ لیا'' (ص ۲۱)

(۴) '' کاول صاحب کے پڑھانے کے چھ سات مہینے گزرا تھا'' (ص ۲۲)

(۵) ''اور میرا دل برابر سے گھٹتا تھا کہ رات کو روپیہ لے جا سکا نہیں ہے'' (ص ۵۵)

(۶) ''انھوں نے کہا کہ ایسا ہوسکتا ہے کہ امتحان دینے کو جانے کے آگے میرے پاس سے ہوتے جائیے'' (ص ۵۸)

(۷) ''اور ایک جلد فرانس کے کتب خانے میں دیئے'' (ص ۸۸)

(۸) ''گریلا کی تصویر تھی مجھ کو دکھلائے'' (ص ۱۲۵)

اسی طرح نساخ کی ''خودنوشت'' میں ''نہ'' اور ''نہیں'' کے استعمال پر بھی یہی اثر نمایاں ہے۔ نساخ عام طور پر ''نہیں'' کو فعل کے بعد لاتے ہیں۔ اسی طرح ''نہ'' کو مرکب فعل کے بعد لیکن مفرد فعل سے پہلے لاتے ہیں جس سے جملے کی یہ صورت بنتی ہے جو جدید صورت سے مختلف ہے:

نہ کا استعمال: ''اور اپنا دیوان کہ اس وقت تک مرتب ہوا نہ تھا'' (ص ۲۴)

''کوئی لڑکا سب سوال کا جواب دے نہ سکا'' (ص ۱۲۱)

''میں اس شادی میں شریک ہو نہ سکا'' (ص ۱۳۴)

نہیں کا استعمال ''اس شب کو باوجود اپنے خبر خوش کے مجھ کو اپنے مکان سے آنے دیا نہیں'' (ص ۲۵)

''آج تک ایسا مقدمہ کہیں دیکھا نہیں'' (ص ۵۰)

''اس سوال کا جواب کیوں لکھا نہیں'' (ص ۵۹)

''اپنے مکان پر مجھ کو شعر پڑھنے کو کہا نہیں'' (ص ۹۴)

''لیکن آپ کا حکم رد ہوا نہیں'' (ص ۱۱۴)

''شاہ نوری صاحب نے مجھ سے آپ کا تعارف کیا نہیں'' (ص ۱۵۹)

''سوانح عمری نساخ'' ایک طرف اردو کی پہلی قابلِ ذکر خودنوشت ہونے اور دوسری طرف اپنے سادہ و سلیس اور عام بول چال کی زبان میں لکھے جانے کے باعث ایک اہم تصنیف ہے۔ فنی اعتبار سے اس کی ترتیب میں خامیاں ہیں اور بیان میں بھی تشنگی ہے۔ یہ نامکمل اور ادھوری بھی ہے لیکن تاریخی نقطۂ نظر اور اولیت کے اعتبار سے خاص اہمیت کی حامل ہے۔

(۱۸) **سخنِ شعرا:** نساخ نے تین تذکرے لکھے۔ قطعۂ منتخب، سخن شعرا اور تذکرۃ المعاصرین۔ پہلے دو تذکرے اردو گو شعرا کے ہیں اور تیسرا تذکرہ فارسی گو شعرا کا ہے۔

''سخن شعرا'' اردو گو شعرا کا تذکرہ ہے جسے بہ اعتبار حروف تہجی ترتیب دیا گیا اور اردو زبان میں لکھا گیا ہے۔ یہ تذکرہ ''بارہ برس کی محنت کے بعد مکمل ہوا'' [۵۱] سخن شعرا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں لیکن اس میں بعد تک بلکہ چھپنے کے وقت تک اضافے ہوتے رہے مثلاً شیفتہ کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''۱۲۸۶ھ میں انتقال کیا''۔ اپنے استاد حافظ آرام احمد ضیغم کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''۱۲۸۶ھ میں انتقال کیا''۔ جن کا قطعۂ وفات ''خود نوشت'' میں بھی درج ہے۔ نساخ کی خودنوشت میں تذکرہ ''سخن شعرا'' کا دو جگہ ذکر آیا ہے۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ ''راج شاہی میں تعیناتی کے زمانے میں مرتب ہوا'' [۵۲] نساخ کی تعیناتی راج شاہی میں مارچ ۱۸۶۴ء میں ہوئی [۵۳] اور وہاں سے اگست ۱۸۶۶ء میں بانکا ضلع بھاگلپور تبادلہ ہوا [۵۴] گویا اسی زمانے میں یہ تذکرہ مرتب ہوا۔ ۱۸۷۰ء میں نساخ مونگیر میں متعین تھے وہاں ان کا دیوانِ دوم (اشعار نساخ) اور تذکرہ سخن شعرا منشی دیانت حسین بہاری نے صاف کر کے دیا۔ [۵۵] اس تذکرے میں ۲۲۸۵ شعرا و شاعرات [۵۶] کا ترجمہ اور نمونۂ کلام دیا گیا ہے۔ اس تذکرے کی تالیف میں نساخ نے جو معیار مقرر کیا وہ یہ تھا کہ ''اس طرح کا تذکرہ لکھوں جس میں اشعار آب دار انتخاب واقع ہو اور احوال شعرا میں اختصار و ایجاز اور حالات ابنائے زمان کو بقدر طاقت بشری جامع اور حشو و زوائد کو مانع ہو۔ بحمد اللہ کہ یہ ناوک عزم بدف مراد میں دوسار ہوا کہ بارہ برس کی محنت میں یہ تذکرہ شعرائے ریختہ مسمی بنام تاریخی ''سخن شعرا'' (۱۲۸۱ھ) تیار ہوا۔ [۵۷] اگر سال تکمیل تذکرہ ۱۲۸۱ سے ۱۲ گھٹا دیے جائیں تو آغاز تذکرہ کا سال ۱۲۶۹ھ سامنے آجاتا ہے۔ یہ تذکرہ پہلی بار رمضان ۱۲۹۱ھ / اکتوبر ۱۸۷۴ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا [۵۸]

''سخن شعرا'' میں نساخ نے اس معیار کو برقرار رکھا ہے جس کا ذکر اس کے ''دیباچہ'' میں کیا ہے۔ اس میں

شعرا کے حالات مختصر دیے گئے ہیں اور نمونہ کلام میں یہ التزام کیا ہے کہ بڑے شعرا کا انتخاب کلام زیادہ دیا ہے اور دوسرے شعرا کا ان کی حیثیت کے مطابق کم دیا گیا ہے مثلاً میر، سودا، مصحفی، ناسخ، آتش، جرأت، ذوق، شیفتہ، اور غالب وغیرہ کا انتخاب طویل ہے اور کم معروف یا غیر معروف شعرا کے ایک یا دو شعر دیے ہیں۔ نساخ نے اپنے اس تذکرے میں زیادہ سے زیادہ شعرا و شاعرات کو شامل کرنے کی کوشش کی ہے اور تعدادِ شعرا کے اعتبار سے اردو زبان میں لکھے جانے والے تذکروں میں یہ اس دور میں اولیت کا درجہ رکھتا ہے۔

''سخن شعرا'' میں تین قسم کے شعرا شامل ہیں۔ ایک وہ شعرا جن کے کلام کے بارے میں نساخ نے کوئی رائے نہیں دی ہے۔ اکثریت ایسے ہی شعرا کی ہے۔ دوسری قسم ان شعرا کی ہے جو اپنا انفرادی رنگ تو نہیں رکھتے لیکن شعر اچھا یا خوب بنا سنوار کر کہتے ہیں۔ ان کے بارے میں صرف یہ لکھا ہے کہ شعر خوب کہتے ہیں مثلاً حسین علی خاں اثر کے بارے میں لکھا ہے کہ ''ناسخ کے شاگرد ہیں۔ شعر خوب کہتے ہیں''۔ خواجہ عبدالغفار اختر کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اشعار فارسی و اردو خوب کہتے ہیں'' لیکن کسی انفرادیت کی طرف اشارہ نہیں کیا۔ اس گروہ میں ان کے دوست و شاگرد بھی شامل ہیں۔ البتہ یہ ضرور کیا ہے کہ اگر کسی شاعر میں کوئی ایسی بات تھی جس کا ذکر ضروری تھا تو ترجمے میں اس کی طرف اشارہ کر دیا ہے مثلاً محمد روشن جوشش کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''عروض میں اچھا دخل رکھتے تھے۔ شعر خوب کہتے تھے۔'' حافظ محمد اشرف حافظ ''موسیقی میں خوب دخل رکھتے ہیں''۔ میر محمد حیات حسرت ''لطیفہ گو اور حاضر جواب تھے۔'' خواجہ حسن کو ''موسیقی میں خوب دخل تھا۔ لکھنؤ میں بخشی طوائف پر عاشق ہو کر نام اس کا بطریق التزام مقطع میں لاتے تھے۔ قلندر بخش جرأت نے خواجہ اور بخشی کے معاشقہ کے باب میں ایک مثنوی کہی ہے''۔ مرزا رحیم الدین حیا کے بارے میں لکھتے ہیں ''شعر ان کے بامزہ ہوتے ہیں۔ شطرنج بہت خوب کھیلتے ہیں''۔ شاہ رؤف احمد رافت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''بڑے زبردست عالم تھے۔ عروض و قوافی میں اپنا ثانی نہیں رکھتے تھے'' رجب علی بیگ سرور کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اردو نثر بہت خوب لکھتے ہیں'' میر کلو عرش کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''سرقہ کے بہت سے مضامین ناسخ کے دیوان سے نکالے ہیں''

تیسری قسم ان شعرا کی ہے جن کے بارے میں اختصار کے ساتھ رائے دی ہے اور یہ وہ شاعر ہیں جو اپنے رنگ سخن میں منفرد تھے مثلاً آتش کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''اشعار ان کے پر مضمون و بامزہ ہوتے ہیں'' میر اثر کے کلام کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''اشعار ان کے پر درد ہوتے ہیں'' انشا اللہ خاں انشا کے بارے میں یہ رائے دی ہے کہ ''مشکل قافیوں میں شعر عاشقانہ اچھا کہتے ہیں'' میر حسن ''شعر پر مزہ و شور انگیز خوب کہتے ہیں۔ مثنوی بدر منیر (سحر البیان) لاجواب کہی ہے'' ابراہیم ذوق ''جمیع اصناف سخن پر قادر تھے۔ مضامین تازہ و عالی و عاشقانہ خوب باندھتے ہیں۔ راقم الحروف کے زعم میں ریختہ گویوں میں اس قدرت کا شاعر پیدا نہیں ہوا۔'' سودا ''سوائے مثنوی کے جمیع اصناف سخن پر قادر تھے لیکن ہجو و قصیدہ گوئی میں اپنے عہد میں بے مثل تھے۔'' مومن خاں مومن ''جمیع اصناف سخن پر قادر تھے۔ اشعار ان کے پر مضمون و شیریں و عاشقانہ و نمکین ہوتے ہیں۔ راقم کے زعم میں اس مزے کی طبیعت کا کوئی شاعر ریختہ گویوں میں گزرا نہیں۔'' میر'' سوائے قصیدہ کے جمیع اصناف سخن پر قادر تھے۔ اشعار ان کے بغایت مرتبہ رتبہ بلند رکھتے ہیں۔ فرط اشتہار سے حاجت بیان نہیں۔ مثنوی و غزل گوئی میں استاد مسلم الثبوت گزرے۔ ان کی استادی سے کسی کو انکار نہیں۔ جو درد کہ ان کے کلام میں ہے کسی شاعر ریختہ گو کے کلام میں نہیں'' غالب کے بارے میں لکھتے ہیں کہ

''طبیعت ان کی بہت دشوار پسند ہے۔ اشعارِ فارسی ان کے اشعار ظہوری ترشیزی و میرزا عبدالقادر بیدل کے ہم پہلو ہوتے ہیں۔ اشعارِ اردو میں بھی وہی انداز ہے''۔ مختلف شعرا کے بارے میں جو رائیں دی ہیں، ان سے اس شاعر کے رنگِ سخن پر ایسی روشنی پڑتی ہے کہ اس کی انفرادیت واضح ہو جاتی ہے۔ تنقیدی اصطلاحیں مثلاً پر مضمون، بامزہ، نمکین، پردرد، شعر عاشقانہ، شورانگیز وغیرہ جو نساخ نے استعمال کی ہیں اس دور میں ان کے معنی، ذوقِ شعر رکھنے والے قارئین و سامعین پر پوری طرح واضح تھے اور ان کی وضاحت کی ضرورت نہیں پڑتی تھی۔

نساخ نے عام طور پر یہ التزام رکھا ہے کہ کون سا شاعر صاحبِ دیوان تھا، کس کا شاگرد تھا۔ اس کی ولدیت کیا تھی۔ کہاں پیدا ہوا اور کہاں وفات پائی۔ جس شاعر کا دیوان یا کلیات نظر سے گزرا ہے اس کی بھی صراحت کر دی ہے۔ ساتھ ہی دوسرے تذکروں میں اگر کسی کے بارے میں کوئی نادرست بات درج ہے تو اس کی بھی تصحیح کر دی ہے جیسے میر محمدی بیدار کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''سعادت خاں ناصر'' نے جوان کو میر محمدی متخلص بہ قربان کے دھوکے میں ثناءاللہ خاں فراق کا شاگرد لکھا ہے، غلطی کی ہے''۔ مرزا علی لطف کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''صاحبِ گلشنِ بے خار نے جو ان کو شاگرد میر تقی لکھا ہے، غلطی کی ہے۔ صاحبِ سراپا سخن نے قرآن عارض اور پنہاں عارض قافیہ و ردیف کے دو شعروں کو اپنے تذکرے میں کرامت علی اظہر شاگرد شاہ نصیر کے نام سے لکھ دیا تو انھوں نے شاہ نصیر کے انتخابِ کلام میں ان دونوں شعروں کو درج کر کے تصحیح کے لیے اشارہ کر دیا ہے۔ میر محمد تقی ہوس کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''صاحب تذکرہ سراپا سخن نے جو لکھا ہے کہ ان کی ہر غزل میں لیلیٰ مجنوں کا مضمون ہوتا ہے غلط ہے۔ اشعار ان کے بحر متقارب و بحر متدارک شانزدہ رکنی میں خوب ہوتے ہیں''

تذکرہ ''سخن شعرا'' پڑھتے ہوئے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ متعدد تذکرے، بیاضیں اور دواوین ان کی نظر سے گزرے تھے جن کی طرف انھوں نے اس تذکرے میں اشارے کیے ہیں۔ جن تذکروں کا ذکر ''سخنِ شعرا'' میں آیا ہے ان میں خوش معرکۂ زیبا از سعادت خاں ناصر، مجموعۂ نغز از قدرت اللہ قاسم، گلستانِ سخن از قادر بخش صابر، بہارستانِ ناز از حکیم فصیح الدین رنج، سراپا سخن از محسن علی محسن لکھنوی، شوکتِ نادری از کلب حسین خاں نادر، گلشنِ بے خار از نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، تذکرۂ ہندی از غلام ہمدانی مصحفی، ریاض الفصحا از غلام ہمدانی مصحفی، نسخۂ دلکشا از جھنے جنے متر ارمان وغیرہ شامل ہیں۔

کئی شعرا کے قطعاتِ تاریخِ وفات بھی نساخ نے اپنے تذکرے میں خود کہہ کر شامل کیے ہیں۔ یہ سب ان کے دوستوں میں تھے مثلاً نواب علی اصغر خاں بہادر وزیر بہادر شاہ ظفر، اصغر تخلص کے دو قطعات وفات ایک ہجری میں اور ایک عیسوی میں (۱۲۷۶ھ/۱۸۶۰ء) شاملِ ترجمہ کیے ہیں۔ اسی طرح خواجہ طالب علی خاں سلطان (وفات ۱۲۷۲ھ)، واحد علی مخمور (وفات ۱۲۷۹ھ) اور اپنے استاد حافظ رشید النبی وحشت کے تین قطعات تاریخ (۱۲۷۴ھ) شاملِ ترجمہ کیے ہیں۔

اسی طرح جن لوگوں کے دواوین نساخ کی نظر سے گزرے اور جن کی طرف جابجا تذکرے میں اشارے کیے ہیں، ان کی تعداد بھی کثیر ہے۔ اس تذکرے کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں انیسویں صدی سے پہلے کے شعرا کے بالعموم اور انیسویں صدی کے معروف شعرا، بالخصوص معاصرینِ نساخ، کے ترجمے اور نمونۂ کلام مل جاتا ہے اور بنگال و بہار کے وہ شعرا بھی جن کا ذکر سوائے سخن شعرا کے کسی اور تذکرے میں نہیں ملتا۔ ڈاکٹر صدر الحق نے لکھا ہے کہ

''کلکتہ، فرید پور، ڈھاکا، چٹا گانگ، سلہٹ، میمن سنگھ وغیرہ کے علاقوں کے تقریباً ۸۵ شعرا سے ہماری واقفیت محض اس تذکرے کی بدولت ہے۔'' [۵۹]

اس تذکرے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ بنگال کے علاقے میں انیسویں صدی میں اردو شاعری کا عام رواج تھا اور بے شمار اہلِ علم اس خطے میں موجود تھے۔ اس اعتبار سے ''سخن شعرا'' بنگال و بہار کے شعرا کا بھی ایک اہم و مستند ماخذ ہے۔ اٹھارویں صدی تک اردو شعرا کے تذکرے عام طور پر فارسی زبان میں لکھے جاتے تھے لیکن انیسویں صدی میں تذکرے عام طور پر اردو میں لکھے جانے لگے ''سخن شعرا'' اردو میں ہی لکھا گیا ہے۔

(۱۹) قطعۂ منتخب: یہ اس تذکرے کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۷۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ تذکرہ پہلی بار ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء میں نولکشور پریس لکھنؤ سے شائع ہوا جس کے سرورق پر ''تذکرۂ مقطعات اردو مسمّی بنامِ تاریخی'' درج ہے۔ ''سخن شعرا'' کی تالیف کے دوران نساخ کو یہ خیال آیا کہ ''اگر شعرائے متقدمین و متاخرین زبان ریختہ کے مقطعات عمدہ جہاں تک دستیاب ہوں بقید ردیف جمع کئے جائیں اور تخلص اور نام و نشان شاعر بھی بقید حروف تہجی ردیف میں تحریر پائیں تو ایک معقول یادگار رہ جائے گا کہ کسی نے آج تک ایسا تذکرہ جمع کیا نہیں'' [۶۰] اس اعتبار سے یہ ایک منفرد تذکرہ ہے، جیسے محسن علی محسن لکھنوی نے سراپا نگاروں کو اپنے تذکرے ''سراپا سخن'' کا موضوع بنایا تھا، مصحفی نے اپنے معاصرین کا تذکرہ ''ریاض الفصحا'' کے نام سے تالیف کیا تھا، نورالدین فائق نے ''شعرائے گجرات کا تذکرہ'' مخزن شعرا'' کے نام سے لکھا تھا یا سعادت خاں ناصر نے استادی شاگردی کے تعلق سے اپنا تذکرہ ''خوش معرکۂ زیبا'' تالیف کیا تھا اسی طرح عبدالغفور نساخ نے قطعۂ منتخب کے نام سے اپنا تذکرہ مرتب کیا جس میں روایتِ تذکرہ کے مطابق قطعہ گو شاعر کا ترجمہ بھی دیا گیا ہے اور ساتھ ہی اس شاعر کے منتخب قطعات بھی دیے گئے ہیں جن کی مجموعی تعداد ۵۵۹ [۶۱] ہے۔ ''قطعۂ منتخب'' کے ترجمے کم و بیش ''سخنِ شعرا'' سے لیے گئے ہیں اور قطعہ گو شعرا کی تعداد ۱۱۸ ہے۔ اس تذکرے سے اردو میں قطعہ گوئی کے ارتقا اور اس کی تاریخ کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

(۲۰) تذکرۃ المعاصرین: نساخ نے تین تذکرے لکھے: قطعۂ منتخب، سخن شعرا اور تذکرۃ المعاصرین۔ پہلے دو ان کی زندگی میں چھپ گئے تھے لیکن آخری تذکرہ ابھی چھپ ہی رہا تھا کہ وہ وفات پا گئے۔ ان کی وفات کے باعث ان کی دو تصانیف ادھوری رہ گئیں ایک یہ تذکرہ اور دوسری ان کی ''خود نوشت''۔ تذکرۃ المعاصرین فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے اور اس کا واحد نسخہ میرے کتب خانے کی زینت ہے۔ اس بات کا ثبوت کہ اس کا نام تذکرۃ المعاصرین ہی تھا محمد عبدالرؤف وحید کے دیوان کی، جس کا تاریخی نام ''جواہر منتخب'' مطبوعہ ۱۸۹۱ء ہے، اس عبارت سے بھی ملتا ہے: ''ترجمہ آں مرحوم منقول از کتاب تذکرۃ المعاصرین تصنیف مرحوم و مغفور امام الشعرا ہمام البلغا مولوی ابو محمد عبدالغفور خاں بہادر نساخ...... و نیز'' در تذکرۃ المعاصرین حضرت نساخ مرقوم است۔'' [۶۲]

یہ ادھورا مطبوعہ تذکرہ، جو ۲۰۸ صفحات پر مشتمل ہے اور جس میں ۲۳۶ فارسی گو شعرا کا بزبانِ فارسی ترجمہ و کلام شامل ہے، احسان نامی شاعر سے شروع ہوتا ہے اور عالی نامی شاعر پر ختم ہوتا ہے۔ باب العین میں نساخ نے بتایا ہے کہ ''دریں باب تراجم و سخنان ۳۶ سخنور نگاشتہ شدہ'' لیکن اس باب میں صرف چودہ شاعروں کا تذکرہ ملتا ہے۔ اس تذکرے کے پہلے صفحے پر ہاتھ سے لکھی ہوئی یہ عبارت درج ہے: ''از دست مولنا عضد الدین عضد بہ بندہ رسید۔ ۸ رشعبان ۱۳۱۹ھ محمد عبدالرزاق عفی عنہ، کلامی حسنی الحسینی، بمقام کلکتہ'' عضد الدین عضد نساخ کے بھانجے تھے جن کا ذکر

خودنوشت کے صفحہ ۱۳۲ پر نساخ نے کیا ہے۔[۶۳]

''تذکرۃ المعاصرین'' کے صفحہ ۳ اور صفحہ ۱۵۵ کے حاشیے پر علی الترتیب واجد علی شاہ اختر اور سید علی محمد شاد عظیم آبادی کے ذیل میں یہ عبارتیں ملتی ہیں:

الف۔ اختر: ۲ محرم الحرام ۱۳۰۵ھ مطابق ۲۲ ستمبر ۱۸۸۷ شب سہ شنبہ داعی حق را لبیک اجابت گفتہ ۱۲'' (ص ۳)

ب۔ شاد'' در حدود (د) ۱۸۹۱ء از گورنمنٹ عالیہ مخاطب بخطاب خان بہادر شدہ'' ۱۲۔ (ص ۱۵۵)

نساخ کی وفات ۴ رشوال ۱۳۰۶ھ مطابق ۱۴ رجون ۱۸۸۹ء کو ہوئی۔ ظاہر ہے کہ واجد علی شاہ کی وفات کے وقت وہ زندہ تھے لیکن شاد کے بارے میں یہ بات وفاتِ نساخ کے بعد ہی اضافہ کی گئی۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ اس تذکرے کے شروع کی کاپیاں نساخ کی زندگی میں چھپ گئی تھیں لیکن وہ حصہ جس میں شاد عظیم آبادی کا ترجمہ و حاشیہ شامل ہیں وفات کے بعد چھپا اور غالب گمان یہ ہے کہ بعد کا حصہ مسودہ کے منتشر ہو جانے کے باعث شائع نہ ہو سکا۔ اس طرح ایک مطبع کے ریکارڈ کی کاپی اور ایک مصنف کی کاپی محفوظ رہ گئیں۔ مطبع کی کاپی ڈھا کا یونیورسٹی لائبریری میں پہنچ گئی جو اب وہاں نہیں ہے اور مصنف کی کاپی نساخ کے بھانجے عضد الدین عضد کے ہاتھوں کلامی حسنی الحسینی کو ملی جواب میرے پاس ہے۔[۶۴]

اس تذکرے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں سرزمین بنگال سے تعلق رکھنے والے اکثر و بیشتر فارسی گو شعرا شامل ہیں جس کا اندازہ الف تا عین کے تحت شامل شعرا سے ہوتا ہے۔ ان میں بہت سے شاعر ایسے ہیں جن کا ذکر صرف اسی تذکرے میں ملتا ہے۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ انیسویں صدی میں فارسی و اردو کی مضبوط روایت بنگال میں قائم تھی۔ اس تذکرے میں ایسے اشارے بھی ملتے ہیں جن سے اس تذکرے کے زمانۂ تالیف کا تعین کیا جا سکتا ہے مثلاً تالیفِ تذکرہ کے وقت امیر مینائی زندہ تھے (ص ۳۸) سر سید پنشن پر تھے (ص ۴۳) لالہ جواہر سنگھ جواہر کے بارے میں لکھا ہے کہ ''پنج یا شش سال می گزرد کہ انتقال کردہ'' (ص ۸۷) سید ذوالفقار علی ذوالفقار کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''در ۱۲۹۲ھ بقیدِ حیات بود'' (ص ۱۰۵) نواب محمد علی خاں رشتی کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''عمرش حالیا از سی و دو سال تجاوز نکردہ'' (ص ۱۱۸)

تذکرۃ المعاصرین میں نساخ کے کہے ہوئے ۱۵ قطعاتِ تاریخ ملتے ہیں۔ ۱۶۸ ایسے شعرا کا ذکر ملتا ہے جو فارسی و اردو دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے اور ان میں چھ شاعر ایسے تھے جو فارسی اور اردو کے علاوہ عربی زبان میں بھی شعر کہتے تھے اور ان چھ شعرا میں نساخ کے استاد اکرام احمد ضیغم ایک ایسے شاعر تھے جو ''در عربی، فارسی، ریختہ، ترکی، پنجابی و ناگری سخن می گفت۔'' (ص ۱۹۰) ان کے علاوہ چند اور دلچسپ معلومات بھی ملتی ہیں مثلاً

(۱) سر سید احمد خاں کے بارے میں لکھا ہے کہ ''آہی تخلص سید احمد خاں بہادر نیچری دہلوی''۔ (ص ۴۳)

(۲) امیر حسن بسمل نے رجب علی بیگ سرور کے ''فسانۂ عجائب'' کے جواب میں ''فسانۂ نغمۂ عندلیب'' لکھا تھا اور اسے اپنے ملازم لالہ گوبند سنگھ کے نام سے مشہور کر دیا تھا۔ (ص ۴۶)

(۳) منشی جواہر سنگھ جوہر لکھنوی کے بارے میں لکھا ہے کہ فارسی میں گل محمد خاں ناطق مکرانی کے شاگرد تھے (ص ۸۷)

(۴) نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کی ایک تصنیف کا ذکر کیا ہے جس کا نام ''ترغیب السالک الی احسن المسالک المعروف بہ رہ آورد'' ہے (ص ۸۴)

(۵) غالب سے متعلق ایک لطیفہ بھی درج تذکرہ کیا ہے۔ جب غالب کلکتہ میں مقیم تھے تو ایک بزم مشاعرہ میں نساخ کے پھوپھی زاد بھائی حفیظ الدین احمد شہید (وفات ۱۲۵۴ھ) نے، جو اس زمانے میں کم سال اور حد درجہ زکی و حاضر جواب تھے، اپنی غزل پڑھی۔ مقطع پیش کیا تو غالب نے اس نوجوان شاعر کی طرف دیکھ اور پوچھا: ''بابا شما کے شہید شدہ اید''۔ شہید نے برجستہ جواب دیا: ''قبلہ روزیکہ کافر غالب آمدہ''۔ غالب اپنی جگہ سے اٹھے اور شاباش و زندہ باش کہہ کر شہید کا ہاتھ پکڑا اور اپنے پاس بٹھالیا۔

(۶) اپنے ایک معاصر شاعر کا ذکر، جو نسلاً جن تھے، تفصیل سے کیا ہے اور یہ واقعہ ایسا حیرت ناک ہے کہ داستان معلوم ہوتا ہے۔ (ص ۱۹۸۔۲۰۶)

(۷) داغ دہلوی کا فارسی کلام پہلی بار تذکرۃ المعاصرین میں آیا ہے۔ یہ وہ کلام ہے جو نساخ کی فرمائش پر داغ نے لکھا اور نساخ نے ''فن نوادر وارد نہ'' کے عنوان سے شاملِ تذکرہ کیا۔ نساخ نے لکھا ہے کہ ''بپاس خاطر راقم الحروف شعرِ چند مندرجہ ذیل برائے درج ایں تذکرہ گفتہ'' (ص ۱۰۲)

(۲۱) انتخابِ نقص: نساخ کو اردو زبان پر پوری قدرت حاصل تھی۔ وہ اس کی لطافتوں، لہجوں، باریکیوں اور نفاستوں سے واقف تھے۔ علم عروض و قافیہ اور فنِ شاعری پر بھی قادر تھے۔ انھوں نے ''انتخاب نقص'' (۱۲۹۴ھ) کے نام سے لکھنؤ کے دو بڑے شعرا: میرزا دبیر اور میر انیس کے کلام پر، فن و زبان کے نقطۂ نظر سے اعتراضات کیے اور محرم ۱۲۹۶ھ میں اسے مطبع نظامی کان پور سے شائع کیا۔ ''انتخاب نقص'' ۳۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ ''سخن شعرا'' میں میرزا دبیر کے ترجمے میں لکھا کہ ''مرثیہ اچھا کہتے ہیں مگر ایسا نہیں کہ عیوبِ شاعری سے پاک ہو'' [۶۵] میر انیس کے بارے میں لکھا کہ ''سوائے مرثیہ کے اور کسی صنف میں مطلق دخل نہیں رکھتے بلکہ مرثیہ بھی ان کا ایسا نہیں کہ عیوبِ شاعری سے پاک ہو'' [۶۶] اس وقت انیس و دبیر سارے لکھنؤ کی ناک تھے اور مذہبی شاعری (مرثیہ) کی وجہ سے ان کی مقبولیت و احترام میں مذہبی جذبے کا غلو بھی شامل تھا۔ جب میرزا دبیر کا کلام شائع ہوا اور نساخ کے مطالعہ میں آیا تو وہ انھیں ''عجب طرح کا بے ربط و ضبط'' نظر آیا۔ ''چسپانی معنی اور اسلوب ترکیب اور مراعات الفاظ ایک طرف، بعض اشعار کے وزن و قافیہ و ردیف میں بھی فتور نظر آیا۔ معلوم ہوا کہ ماہرینِ فن جوان کے کلام میں سلامتی سقم سے خاموش تھے، بے جا نہ تھا اور گاہ گاہ راقم کو جو شبہات سننے میں واقع ہوئے تھے اصل سے خالی نہ تھے۔۔۔۔۔۔ اسی طرح سے جو لوگ کہ میرزا دبیر کو جناب میر انیس پر ترجیح دیا کرتے تھے وہ امر بھی برخلافِ معائنہ ہوا کہ مرزا صاحب کے کلام میں بہت زیادتی سے نقصان دیکھا اور میر صاحب کے کلام میں اس سے بہت کم خلل پایا تاہم اب تک معتقد لوگ یہی جانیں گے کہ کاتب کی غلطی ہے مگر یہ امر بعید از قیاس ہے۔ ہر غلطی کا اسلوب جداگانہ ہوتا ہے'' [۶۷] انیس و دبیر کے کلام پر اعتراض کرنا بھڑوں کے چھتے میں ہاتھ ڈالنا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ایک ایسا معرکہ بپا ہوا کہ ''قاطع برہان'' پر غالب کے اعتراضات کے بعد، یہ دوسرا بڑا ادبی معرکہ تھا۔ اس کے جواب اور رد میں بہت سے رسائل، کتابیں اور مضامین شائع ہوئے۔ [۶۸] ''انتخابِ نقص'' کا لہجہ مہذب ہے لیکن اس کے جوابی رسائل و کتب کا لہجہ درشت، زبان غیر شائستہ ہوگئی ہے۔ نساخ نے جو اعتراضات کیے تھے وہ اعتراض برائے اعتراض نہیں تھے۔ مولانا شبلی نعمانی نے ''موازنہ انیس و دبیر'' میں خود اس کا ذکر کیا ہے کہ ''میرزا محمد رضا متخلص بہ معجز، شاگردِ ناسخ نے انتخاب نقص کا جواب تطہیر الاوساخ (مطبوعہ کان پور ۱۲۹۶ھ) کے نام سے لکھا اور جس غلطی کا جواب نہ بن پڑا اسے تغیر و تبدل، اضافہ و نقصان کہہ دیا اور میرزا رضا صاحب

نے تو یہ غضب کیا ہے کہ جہاں کوئی لفظ محاورۂ حال کے خلاف نظر آیا اس کے وجود سے انکار کر دیا حالانکہ یہ تعمیم صحیح نہیں۔"[۶۹] چند مثالوں سے ہم یہاں نساخ کے اعتراضات کی نوعیت کو واضح کرتے ہیں:

"(۱) میر زا دبیر کا ایک شعر ہے:

ہم دیکھیں گے آج عالمِ ہستی کے طبق کو　　کرتے ہیں نبی آج وصی نائبِ حق کو

(انتخابِ نقص ص ۴)

نساخ نے اعتراض کیا ہے کہ یہاں عالم کا عین گر رہا ہے۔ یہ اعتراض درست ہے۔ اردو کے دوسرے شعراء سے اس کی مثالیں پیش کرنے سے ع کا گرنا موقوف نہیں ہو جاتا۔

(۲)　بابا کا لہو پہلے تو چہروں پہ لگایا　　پھر دونوں نے مابینِ گلیم اُن کو لٹایا

(انتخابِ نقص۔ ص ۱۵)

نساخ نے لکھا ہے کہ "مابین" کا استعمال لغت و محاورہ کے برخلاف ہے اور یہ اعتراض بھی درست ہے۔

(۳) شہ نے کہا کر دیوے گا اللہ سب آسان　　ہاں کاغذ و داوات و قلم لاؤ ہم اس آن

(انتخابِ نقص ص ۱۸)

نساخ نے اعتراض کیا کہ "داوات کی دل کے بعد الف کیسا اور کون سی لغت میں اور کس استاد کے کلام میں آیا ہے" یہ اعتراض بھی اپنی جگہ درست ہے۔

اسی طرح یہ چند مثالیں میر انیس کے کلام پر اعتراض کی درج کی جاتی ہیں:

(۱) میر انیس کا شعر ہے:

مابینِ لحد ساتھ برادر نہیں جاتا　　بھائی کوئی بھائی کے لیے مر نہیں جاتا

(انتخابِ نقص ۲۶)

نساخ کا اعتراض یہ ہے کہ "اس شعر میں مابین کے معنی صرف درمیان کے لیے گئے ہیں اور یہ غلط ہے"، نساخ کا اعتراض درست ہے۔

"(۲) میر انیس کا شعر ہے:

یاں تیغِ جگر بند علی میان سے نکلی　　کس زرق سے کس برق سے کس شان سے نکلی

(انتخابِ نقص ۲۶)

نساخ کا اعتراض یہ ہے کہ "توابع کا جدا ہونا جائز نہیں۔ پس زرق و برق کو جدا کرنا ناجائز اور غلط ہے" نساخ کا اعتراض درست ہے۔

(۳) میر انیس کا شعر ہے:

رنگِ رخِ کفارِ عرب ہو گیا فق سے　　اک ضرب میں باطل کو جدا کر دیا حق سے

(انتخابِ نقص ص ۳۰)

نساخ نے یہ اعتراض کیا کہ "فق سے ہونا" محاورہ کے خلاف ہے۔ اور یہ اعتراض درست ہے۔

(۴) انیس کے یہ تین مصرع دیکھیے:

ع رانڈ ہوتی ہے اک رات کی بیاہی ہوئی دختر
ع یہ کہہ کے بس عورات نے عریاں کیے سر
ع باہیں جو گلے میں تھیں تو بند دیدۂ خونبار

نساخ نے لکھا ہے کہ یہ سب مصرع ناموزوں ہیں۔ پہلے میں رانڈ کی ڈال، دوسرے میں عورات کا عین اور تیسرے میں بند کی دال تقطیع سے گرگئی ہے۔ نساخ کے یہ اعتراض درست ہیں۔ شبلی نے ''موزانہ انیس و دبیر'' میں فارسی شعرا سے مثالیں دے کر عین کے سقوط کی مثالیں پیش کی ہیں لیکن دال اور ڈال کی کوئی مثال نہیں دی۔ عبدالباری آسی نے تذکرۂ معرکۂ سخن میں لکھا ہے کہ ''پھر بھی غلط کی مثال غلط کہلائے گی''

''انتخاب نقص'' میں نساخ نے شایستہ زبان میں علمی انداز سے اعتراض کیے ہیں لیکن لکھنؤ کے احساسِ افتخار کے باعث چاروں طرف ایک آگ بھڑک اٹھی اور ایک معرکہ کھڑا ہو گیا۔ ''انتخاب نقص'' کے جواب میں شاگردِ ناسخ محمد رضا معجز نے ''تطہیر الاوساخ تسخ اللنساخ'' کے نام سے ایک رسالہ رمضان ۱۲۹۶ھ میں کان پور سے شائع کیا۔ ڈاکٹر صدرالحق نے لکھا ہے کہ منشی مظفر علی ہنر نے بھی ''ردنساخ وجواب انتخاب نقص'' کے نام سے ۱۲۹۶ھ میں ایک رسالہ لکھا جو مکان میں آگ لگنے سے تلف ہو گیا اور جس کا ذکر نظم طباطبائی نے ''واجد علی شاہ اور ان کا عہد'' میں کیا ہے اور لکھا ہے کہ وہ ساری کتاب اول سے آخر تک مجھے بھی پڑھ کر سنائی تھی[۷۰] اسی زمانے میں منیر شکوہ آبادی نے ایک رسالہ ''سنانِ دلخراش'' کے نام سے لکھ اور نساخ کے اعتراضات کا جواب دیا۔ ۱۲۹۶ء/ ۱۸۷۹ء ہی میں سید مرتضیٰ حسین گستاخ نے ''گستاخی معاف'' کے نام سے ایک رسالہ لکھا اور نساخ کے اعتراضات کے جوابات غیر شائستہ انداز میں دیے۔ ۱۲۹۷ھ میں نساخ کے ایک شاگرد مولوی عصمت اللہ انتخ نے ''طومار اغلاط'' (مطبوعہ آگرہ) کے نام سے ایک رسالہ لکھا جس میں لکھنؤ کے چھ نامور شعرا، ناسخ آتش، خواجہ وزیر، صبا، منیر شکوہ آبادی اور امیر مینائی کے کلام کے نقائص کو پیش کیا۔ اس کا جواب آغا علی مدرس، مدرسہ ریاست محمود آباد نے پہلے ''تفضیح'' (۱۲۹۸ھ) کے نام سے ایک کتاب میں دیا جو ۱۲۹۹ھ میں اودھ پریس سے شائع ہوئی اور پھر ایک اور کتاب ''جوابِ اعتراضات الملقب بہ تردید الایرادات'' کے نام سے لکھی جو ۱۳۰۴ھ/ ۱۸۸۵ء میں اودھ پریس لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ ان دونوں کتابوں کا لہجہ درشت اور زبان غیر شائستہ ہے۔

یہ جوابی سلسلہ تو اہلِ لکھنؤ کی طرف سے ہوا لیکن ادھر بنگال میں عالی بنگالی نے ۱۲۸۱ھ میں نساخ کی ایک فارسی غزل پر اعتراض کیے جس کا جواب ''دافع الہذیان'' میں حامیانِ نساخ کی طرف سے دیا گیا۔ عالی بنگالی نے ''دافع الہذیان'' کے جواب میں ایک رسالہ ''قاطع اللسان'' کے نام سے لکھا۔ اس کے جواب میں دافع الہذیان کے مصنف نے ''خدمتِ عالی'' کے نام سے ایک کتاب لکھی جو دو ضربوں پر مشتمل ہے۔ ضرب اول میں اس ہذیان سرائی کی تردید کی ہے جو عالی نے اپنے ''اشعار بے معنی'' کی نسبت کی ہے اور ضرب دوم میں ان اعتراضات کی تردید کی گئی ہے جو عالی نے حضرت نساخ کے اشعار پر کیے ہیں[۷۱] اس میں قافیہ، عروض، زبان و بیان اور محاورہ و روزمرہ وغیرہ پر سخت و درشت زبان اور غیر شایستہ انداز میں جواب دیے اور اعتراض کیے گئے ہیں۔

ان معرکوں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس دور میں نساخ کس طرح سارے ہندوستان کے اردو ادب و شعر کے بڑے دھارے سے وابستہ تھے اور بنگال سے تعلق رکھنے کے باوجود کس طرح وہ ایک مرکزی حیثیت کے

مالک تھے۔ اسی لیے کوئی ادبی تاریخ ان کی تاریخی اہمیت کو نظر انداز نہیں کر سکتی۔

ناسخ نے شعور کی آنکھ کھولی تو ناسخ کا رنگِ سخن ساری فضا پر چھایا ہوا تھا۔ جب انھوں نے پہلا دیوان مرتب کیا تو وہ اس وقت تک چودہ ہزار شعر کہہ چکے تھے [۷۲] اور ان میں سے قریب تین ہزار شعر منتخب کر کے ''دفترِ بے مثال'' کے نام سے اپنا پہلا دیوان ترتیب دیا تھا [۷۳] یہ دیوان رنگِ ناسخ میں ڈوبا ہوا ہے۔ ناسخ نے کوشش کی ہے کہ ان کا کلام فکر، اسلوب اور معیار کے اعتبار سے ناسخ کی شاعری سے بہتر ہو۔ اس تخلیقی عمل میں وہ کامیاب بھی ہوئے لیکن یہی ان کا المیہ تھا۔ کسی دوسرے بڑے شاعر کے رنگ میں اس جیسا یا گاہ گاہ اس سے بہتر شعر کہنے سے یہ رنگِ سخن جوابی شعر کہنے والے شاعر کا منفرد رنگ نہیں بن جاتا بلکہ یہ اسی کا رنگ رہتا ہے جس نے سب سے پہلے اس رنگ کو تخلیق کیا اور ابھارا تھا۔ رضا علی وحشت کلکتوی یا یگانہ چنگیزی نے غالب کے رنگ میں اچھے شعر کہے لیکن وہ غالب سے بڑے یا غالب کی جگہ نہ لے سکے۔ یہی صورت نساخ کے ساتھ ہوئی۔ نساخ نے ناسخ کی صرف پیروی نہیں کی بلکہ اسے پھیلانے اور عام کرنے کا کام کیا۔

پہلے دیوان ''دفترِ بے مثال'' (سال ترتیب ۱۲۷۶ھ) کے وقت نساخ کی عمر ۲۷ سال تھی اور دوسرے دیوان ''اشعارِ نساخ'' (۱۲۸۳ھ) کی ترتیب کے وقت ان کی عمر ۳۴ سال تھی اور یہ دونوں دیوان ناسخ کے مخصوص رنگ کے حامل ہیں۔ دور کی کوڑی لانے والے مضامین، بال کی کھال نکالنے والے معانی، رعایتِ لفظی کا التزام، تلازمات، تلمیحات، مثالیہ انداز، سہ غزلہ چہار غزلہ کلام، سنگلاخ زمینوں میں غزل کہنے کا عمل، صنائع کا کثرت سے استعمال، محبوب کے حسن کا بیان، بیانِ سراپا ان دونوں دواوین کے کلام کی نمایاں خصوصیات ہیں:

شعلہ رو کے وصف میں نساخ ناسخ کی طرح کام کرتا ہے ہمارا خامہ آتش گیر کا
کیوں نہ لکھے ناسخ و آتش کی غزلوں کا جواب ہند تک شہرہ ہے فکر صائب مجبور کا

نساخ، جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں، پہلے مجبور تخلص کرتے تھے۔ ان دونوں دواوین کی شاعری میں نساخ صرف ناسخ کی پیروی ہی نہیں کر رہے ہیں بلکہ ان کی غزلوں کا جواب لکھ رہے ہیں۔ مجبور سے نساخ تخلص اختیار کرنے کے پیچھے یہی نفسیات کام کر رہی ہے۔ ناسخ کی طرح کلام نساخ میں بھی روایتِ شاعری کا گہرا اثر موجود ہے لیکن نساخ کی تراکیب، ناسخ کے مقابلے میں قدرے سادہ ہیں۔ چار لفظی تراکیب بھی کم ہیں۔ ایک طرف نساخ رنگِ ناسخ کی پیروی کر رہے تھے لیکن ساتھ ہی ناسخ کو اپنا حلیف نہیں بلکہ حریف سمجھتے تھے۔ یہ تضاد نساخ کے مزاج میں موجود تھا اور ان کی شاعری کا بنیادی محرک تھا۔ جیسے خواجہ وزیر نے رنگِ ناسخ کو جلا دی، اسی طرح نساخ نے رنگ ناسخ کو ہی اپنے کلام سے روشن کیا۔ دفترِ بے مثال کے یہ چند شعر پڑھیے:

تپِ غم سے جو سوزاں استخواں ہیں کنجِ مرقد میں گماں ان پر ہوا شمع شب تاریک ہجراں کا
مانگ کو تشبیہ کامل افعی ابیض سے ہے ٹیکا ماتھے کا ترے ظالم ہے مہرہ مار کا
شاخِ شمع کے قلم ہوں غنچۂ گل ہو دوات وصف لکھنا ہے مجھے اس گل کے باسی ہار کا
اس کی انگیا کی جو چڑیا کا مجھے رہتا ہے دھیان ہے کفِ دست آشیانہ طائرِ افسوس کا
مارا جو تیر اس نے دلِ داغ دار پر پیدا ہوئی ہے شیر کے سر پر ہرن کی شاخ
جو ہیں عالی منزلت، ہے خود بخود ان کو فروغ مہر و مہ کا چرخ پر جلتا ہے بے روغن چراغ

یہی صورت ان کے دیوان دوم (اشعار نساخ ۱۲۸۳ھ) میں ملتی ہے۔ یہاں رنگِ ناسخ اور گہرا ہو گیا ہے۔ مشقِ سخن بڑھ گئی ہے۔ قدرتِ کلام اور نمایاں ہو گئی ہے۔ ناسخ نے، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، شعوری طور پر شاعری سے جذبہ واحساس کو خارج کر کے مضمون بندی پر اپنے ''طرز جدید'' کی بنیاد رکھ کر ''سادہ گوئی'' کی روایتِ شاعری کو جس کے سب سے بڑے وممتاز شاعر میر تقی میر تھے، ترک کیا تھا۔ ''اشعار نساخ'' میں رنگِ ناسخ اپنے عروج پر ہے۔ اس میں صنائع بدائع، خارجیت، مضمون بندی، لفظوں کی ترتیب وسجاوٹ سے نساخ کی قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے۔ انھوں نے سنگلاخ ومشکل زمینوں میں دادِ سخن دی ہے۔ اس میں دو غزلہ سے سات غزلہ تک کلام ملتا ہے۔ ''اشعارِ نساخ'' میں نساخ نے اپنی عروض دانی، قادر الکلامی ومشاقی کا پوری طرح اظہار کیا ہے۔ دیوان دوم میں اپنی اس غزل کے بارے میں جس کا مطلع یہ ہے:

بازوئے اوشاخِ سمن، چشمانِ او تیغ قضا　　　　گیسوئے اومشکِ ختن مژگانِ او تیر جفا

لکھا ہے کہ ''مطلع درصنعتِ ترصیع ولف ونشر مرتب یا غیر مرتب وچہار قافیہ دارکہ بہ سی ودوطور خوانده می شود'' اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''اگر مصرعہائے اول مطلعہائے مرقومہ بالائے را مصرعہائے دوم را مصرعہائے اول قرار دہند سی ودو مطلع ہائے دیگر نیز برمی آیند وبازایں مطلع ہائے بلارعایت صنعت ہائے مندرجہ یک صد ونود ودو مطلع ہائے دیگر پیدا می شوند واگر مطلقاً رعایتِ قافیہ کردہ نہ شود صد ہا اشعار بیدا خواہند شد کہ براصحاب طبع سلیم وارباب ذہن مستقیم مخفی نخواہد ماند'' [۷۴] ''سخن شعرا'' میں اپنے استاد حافظ اکرام احمد ضغیم کے ترجمے میں ان کی ایک غزل کے بارے میں نساخ نے لکھا ہے کہ یہ غزل بہت سے بحور واوزانِ مختلفہ میں موزوں ہے اور پھر اس غزل کے ایک ایک مصرع کو (۱۹) بحروں میں تقطیع کر کے بتایا ہے [۷۵] اسی قسم کی مشاقی وہنر مندی نساخ نے اپنی محولہ بالا غزل میں دکھائی ہے اور واقعہ بھی یہ ہے کہ یہ کام اردو کے کسی اور شاعر نے اس طور پر نہیں کیا ہے۔ دیوان دوم میں ایک بات یہ بھی محسوس ہوتی ہے کہ اب دہلوی شعرا اور بالخصوص مومن کی طرف ان کا جھکاؤ بڑھ رہا ہے۔ انھوں نے بہت سی غزلیں مومن کی زمینوں میں کہی ہیں لیکن اس جھکاؤ اور زمینوں کی یکسانیت کے باوجود وہ ابھی تک ناسخ کے اثر سے نکلنے میں کامیاب نہیں ہوئے ہیں۔ تبدیلی کا عمل ان کے باطن میں اپنا کام کر رہا ہے۔

دیوان سوم ''ارمغان'' (سال ترتیب ۱۲۹۲ھ) اور دیوان چہارم ''ارمغانی'' (سال ترتیب ۱۳۰۲ھ) میں وہ دہلوی رنگِ سخن کو قبول کر کے اسی میں دادِ سخن وری دینے کی کوشش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ۱۲۸۴ھ میں وہ دہلی کا پہلا سفر کر چکے تھے۔ وہاں کی بڑی شخصیات سے مل چکے تھے اور وہاں کے مشاعروں میں بھی شریک ہو چکے تھے۔ اپنی ''خود نوشت'' میں ان ملاقاتوں اور تاثرات کو نساخ نے بیان کیا ہے۔ ان دونوں دواوین میں ان کا رنگِ سخن بدل گیا ہے۔ ان دواوین میں مومن ان کا پسندیدہ شاعر ہے جس کے بارے میں انھوں نے اپنے تذکرے ''سخن شعرا'' میں لکھا تھا کہ ''اشعار ان کے پرمضمون وشیریں وعاشقانہ ونمکین ہوتے ہیں۔ راقم کے زعم میں اس مزے کی طبیعت کا کوئی شاعر ریختہ گویوں میں گزرا نہیں'' [۷۶] جب نساخ پہلی بار ۱۲۸۴ھ میں دہلی گئے تو مومن کی وفات (۱۲۶۸ھ) کو سولہ سال گزر چکے تھے۔ مومن کی زمینوں میں غزلیں ''دفترِ بے مثال'' اور ''اشعار نساخ'' میں بھی ملتی ہیں۔ اشعار نساخ کی ایک غزل کے مقطع میں مومن کا ذکر اس طرح کیا ہے:

مری غزل کی بھلا کون داد دے نساخ　　　　ہزار حیف کہ مومن سا نکتہ داں نہ ہوا

دیوان سوم "ارمغان" کی غزل کے ایک شعر میں لکھا ہے:

اردو گویوں میں پسند اپنے ہیں شعرِ مومن — فارسی گویوں میں میلی کے ہیں اشعار پسند

لیکن اس اثر کی نوعیت خارجی ہے۔ وہ داخلیت، وہ جذبے کی کارفرمائی، جو مومن کے ہاں نظر آتی ہے۔ پسندیدگی کے باوجود ناسخ کے ہاں نہیں ملتی۔ مومن کی زمین میں غزل کہنے سے مومن جیسا شعر نہیں کہا جا سکتا۔ مومن تو جذبہ، احساس، تجربے اور عشق کے شاعر ہیں۔ ناسخ پیروی ناسخ کی وجہ سے جذبہ، احساس، تجربے اور عشق سے عاری شاعری کے پیرو ہیں۔ یہ دو الگ الگ رنگ اور دو الگ الگ دائرے ہیں۔ ناسخ جب دہلوی اندازِ سخن کی طرف آتے ہیں تو بھی جذبہ و احساس، تجربہ اور شعورِ عشق دبا دبا سا رہتا ہے اور وہ سادہ زبان کے باوجود داخلیت کے دریا میں نہیں اترتے اور دل کی دنیا ان کے مزاج کا حصہ نہیں بن پاتی۔ یہاں زبان و بیان ضرور بدل گئے ہیں لیکن نفسِ شاعری پوری طرح نہیں بدلتا۔ اس کا اندازہ آپ "ارمغان" (دیوان سوم) کے ان چند اشعار سے لگا سکتے ہیں:

چلے کیوں اٹھ کے سوئے خانۂ غیر — یہ بیٹھے بیٹھے صاحب کو ہوا کیا

حالِ دل کوچۂ گیسو میں ہے ایسا کہ نہ پوچھ — جس کو ہم جمع سمجھتے تھے پریشاں نکلا

ان کے کوچے کی وہ مقبولیت — مجھ کو ناسخ حرم یاد آیا

شب وصل ان کے شرمانے کا عالم یاد آتا ہے — بھلا بیٹھے ہوا ے ناسخ تم کیوں سرنگوں ہوکر

اصرار کیا ان کو جو لے آنے پہ بولے — ہم آج نہیں جائیں گے اچھا کوئی دن اور

تنگ آ گئے ہیں جورِ بتِ بے وفا سے ہم — جی میں ہے اب لگائیں گے دل کو خدا سے ہم

اس کوچے سے میں نہیں نکلتا — گویا کہ میں اپنا مدعا ہوں

کہتے ہو کیا کہ جان کا دینا نہیں ہے سہل — آساں اگر نہیں ہے تو دشوار بھی نہیں

وہ بے نصیب ہوں اے ہم صفیر گرد ڈھونڈوں — تو خار تک بھی نہ ہاتھ آئے آشیاں کے لیے

گنبدِ بے در دلِ محبوب ہے — اپنے نالوں کی رسائی ہو چکی

خواب میں ان کو دیکھنے کا ہے شوق — نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

زلف کے دھیان نے اور اس کو بڑھایا ہے مگر — یہ درازی تو الٰہی شب ہجراں میں نہ تھی

گر نہ ہو صاف مری جانب سے — یار کے دل میں کدورت ہی سہی

ان اشعار کو پڑھیے تو یہ رنگ سخن پہلے دونوں دواوین سے اس لیے الگ معلوم ہوتا ہے کہ اس میں مضمون بندی، رعایت لفظی، اور صنائع کی وہ نوعیت نہیں ہے جو ناسخ کے زیر اثر پہلے دو دواوین میں نظر آتی ہے۔ یہاں مضمون آفرینی کا اثر ہلکا پڑ گیا ہے لیکن معاملہ بندی کا اثر بڑھ گیا ہے۔ زبان و بیان اور زمینیں دہلوی شعرا کی آ گئی ہیں اور ساتھ ہی زبان و محاورہ کا چٹخارا بھی تیز ہو گیا ہے۔ استعارہ بھی کم ہو گیا ہے۔ تراکیب بھی کم ہو گئی ہیں، بول چال کی زبان شعر کی زبان بن گئی ہے مگر وہ جذبہ و احساس اور عشقیہ تجربہ نہیں ہے جو مومن و غالب کے ہاں نظر آتا ہے لیکن ناسخ کی یہ شاعری پہلے دو دواوین کے مقابلے میں پرلطف ضرور ہے۔ ناسخ کے ہاں ہیئت تو روایتی غزل کی ہے لیکن کئی غزلوں میں ہیئت ذرا بدلی ہوئی نظر آتی ہے مثلاً بہت سی غزلوں میں ناسخ نے مطلع میں بھی تخلص استعمال کیا ہے۔ کہیں غزل میں دو مقطع لائے ہیں اور ایک غزل جس کا تیسرا مطلع یہ ہے اس میں تخلص استعمال کیا ہے:

امتحاں غیر کا گر حسبِ ضرورت ہو جائے ان کو نساخ یقین ہے کہ نصیحت ہو جائے

اس غزل میں جہاں تین مطلع ہیں وہیں تین مقطع بھی شاملِ غزل کیے ہیں

یہی رنگِ سخن ''ارمغانی'' (دیوان چہارم) میں برقرار رہتا ہے لیکن زبان و بیان اور نکھر سنور جاتے ہیں۔ استعارے اور تراکیب اور کم ہو جاتی ہیں۔ مصرعوں کی بندش میں اضافت کا استعمال بھی کم ہو جاتا ہے۔ نساخ نے اس دیوان میں اکثر انھی زمینوں میں غزلیں کہی ہیں جن میں شعرائے دہلی غزل کہہ رہے ہیں۔ ردیفوں کو چابک دستی سے استعمال کیا ہے جس سے زبان و بیان پر نساخ، کی قدرت کا پتا چلتا ہے۔ ''ارمغانی'' کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جیسے رشک، وزیر، نادر کے ہاں آخری عمر میں زبان کا چٹخارا شعر کا محرک بن گیا ہے اسی طرح زبان کا مزہ نساخ کے ہاں بھی شاعری کا جزو بن جاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ اور دہلی دونوں جگہ زبان کی شاعری مستقبل کے رجحان کی شکل اختیار کر رہی ہے:

جب ضرورت پڑی کھالیتا ہے اس کی قسمیں کام لیتا ہے وہ کافر مرے سر سے کیا کیا

کچھ موذن ہی نہیں آفتِ جاں وصل کی شب آ گیا ناک میں دم مرغِ سحر سے کیسا

چپ رہیں کہہ دو ذرا غیروں کو کچھ مرے منھ سے نکل جائے گا

پردے سے نکلتے نہیں اور کہتے ہیں مجھ سے پہچانو گے کیا ہم کو خدا کو نہیں دیکھا

کچھ سے کی بات کہنے ہی کو تھا کہ پی گیا واعظ سے میکدے میں جو پوچھا یہاں کہاں

غزل کی اسی نئی صورت کو نساخ نے ''نئی غزل خوانی'' کہا ہے:

بذلہ سنجی ہے نئی غزل خوانی جوششِ عالم شباب کہاں

زبان کی سادگی، بیان کی چستی، رعایت لفظی، محاورہ و روزمرہ کا استعمال، ناسخ کے ''طرز جدید'' کے برخلاف سامنے کے مضامین باندھنے کا عمل اور زبان کا مزہ اس ''نئی غزل خوانی'' کی خصوصیات ہیں۔ یہ شاعری بدلی ہوئی خصوصیات کے باوجود اس اثر و تاثیر سے خالی ہے جو ''سادہ گوئی'' کی روایتِ شاعری کی بنیادی خصوصیت رہی ہے۔ اب نساخ کے ہاں ''حسن'' کے بجائے ''عشق'' کا لفظ استعمال ہونے لگا ہے لیکن یہ عشق جذبے سے عاری ہے اور اس کا رخ عام طور پر ''معاملات'' کی طرف رہتا ہے۔ جرأت اور ''نئی غزل خوانی'' کے معاملات میں فرق یہ ہے کہ نساخ کے ہاں معاملات میں ہلکی سی ''داخلیت'' شامل ہو گئی ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

بے حیا بن کے نہ رستے میں لپٹ جائے کہیں اپنے عاشق کو بچا کر وہ نظر جاتے ہیں

وہ شبِ وصل کہتے تھے ہنس کر دیکھ لے گا کوئی تو کیا ہو گا

ہائے اقرار میں وہ بات کہاں ہے نساخ چبھتی ہے دل میں مرے یار کے انکار کی وضع

رات کو آتے ہی وہ کہنے لگے جانے دیجے اپنے گھر جائیں گے ہم

لیکن جب شعر میں داخلیت ذرا سی بھی بڑھ جاتی ہے اور جذبہ و احساس سانس لینے لگتا ہے تو شعر میں اثر و تاثیر بڑھ جاتی ہے اور شعر کی یہ صورت بن جاتی ہے:

عشق کا راز کیا چھپا ہو گا ان کو معلوم ہو گیا ہو گا

رات نوحے کی آتی تھی آواز تیرا بیمار مر گیا ہو گا

صبر و سکوں کا حال کہوں کیا کہ اے ندیم | قابو سے دل بھی یار کی صورت نکل گیا
ساتھ ہیں صبر، نہ ہوش و خرد و تاب و تواں | نکلے کوچے سے ترے بے سروساماں ہو کر
دھوپ کی شدت کا حیلہ کر کے ہم | ٹھہرے ان کے سایۂ دیوار میں

اس دیوان میں پیری بڑھاپے کے مضامین بڑھ جاتے ہیں اور مرحوم شعرا بھی انھیں یاد آنے لگتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یاد آنے والے شعرا میں ناسخ شامل نہیں ہیں۔ وہ تو بدلتے زمانے کے ساتھ فی الواقع مر چکے ہیں۔ نساخ کو یاد آنے والے شعرا میں سب کے سب دہلی کے شعرا ہیں۔ نساخ ''نئی غزل خوانی'' دہلی ہی کی روایت شاعری میں کر رہے ہیں:

کس کو اے نساخ شعر اپنا سنائیں | شیفتہ، آزردہ، صہبائی نہیں
نہ شیفتہ ہے نہ غالب، نہ مومن و نیر | ہمارے شعر کا نساخ قدرداں نہیں
مر گئے غالب و آزردہ رہا ہے اک تو | ذات نساخ بہت اب ہے غنیمت تیری

اور یہ بھی کہتے ہیں:

مر گئے توفیق، آشفتہ عبیدی اور مست | رہ گئے بنگالے میں نساخ، آزاد اور ہم [۷۷]

بحیثیت مجموعی نساخ اس دور کی ایک اہم شخصیت تھے۔ بنگال میں وہ آج بھی اردو شاعری کے ''بابا'' جانے جاتے ہیں۔ ان کے تذکروں سے بہت سے شعرائے بنگال کے نام و نمونۂ کلام محفوظ رہ گئے ہیں۔ انھوں نے معیار زبان اور فن شاعری کے نکات کو پوری طرح ملحوظ رکھا۔ تاریخ گوئی میں بھی انھیں پوری مہارت و قدرت حاصل تھی۔ ان کے ''معمے'' بھی دلچسپ ہیں۔ ان کی ''سوانح عمری نساخ'' (خودنوشت) اردو کی پہلی باقاعدہ خودنوشت ہے۔ پہلے دو دواوین میں نساخ نے ناسخ کے ''طرز جدید'' کی پیروی ضرور کی ہے لیکن وہ ناسخ کے متروکات کی پوری طرح پیروی نہیں کرتے اسی لیے آخری دو دواوین میں شعرائے دہلی کے زیر اثر رہتے ہیں اور ''ہووے۔ عجب (بجائے عجیب)۔ بادشائی (بجائے بادشاہی)۔ انتظاری۔ لیک۔ بل۔ آخرش۔ وغیرہ الفاظ بلا تکلف استعمال کرتے ہیں لیکن ایسے چند الفاظ کے علاوہ ان کی زبان، آج کی معیاری اردو کا قابلِ ذکر نمونہ ہے۔ نساخ اس دور کی اہم ادبی شخصیت ہیں

سچ سچ جو مجھ سے پوچھیے تو فنِ شعر میں | نساخ اپنے وقت کے تم بھی امام ہو

آیئے اب آگے چلیں

حواشی:

[۱] سوانح عمری نساخ (خودنوشت سوانح حیاتِ نساخ) عبدالغفور خاں نساخ، مرتبہ ڈاکٹر عبدالسبحان، ص ۴، ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ ۱۹۸۶ء

[۱۔الف] جامع التواریخ تین بار شائع ہوئی۔ پہلی بار کلکتہ (۱۲۵۲ھ/۱۸۳۶ء) سے اور دو بار ۱۸۷۱ء اور ۱۸۹۷ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوئی۔

[۲] سوانح عمری، ص ۳ محولہ بالا

[۳] ایضاً
[۴] زبان ریختہ، عبدالغفور خاں نساخ مرتبہ ڈاکٹر محمد انصار اللہ، ص ۱۸، علی گڑھ ۱۹۷۷ء
[۵] دفتر بے مثال، نساخ، ص (۱۴۷)، مطبع نولکشور، ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء
[۶] تذکرۃ المعاصرین، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۳۱، (نامکمل) نام مطبع ندارد۔ مملوکہ جمیل جالبی
[۷] خودنوشت سوانح حیات نساخ، بحولہ بالا ص ۳۷، ص ۹۱۔۹۲
[۸] دفتر بے مثال، بحولہ بالا، ص ۳
[۹] خودنوشت سوانح، حیات بحولہ بالا، ص ۵
[۱۰] گنج تواریخ، نساخ، ص ۳۵، مطبوعہ ۱۲۹۱ھ/ ۱۸۷۵ء
[۱۱] خونوشت سوانح حیات، بحولہ بالا، ص ۲۵
[۱۲] سخن شعرا، نساخ، ص ۲۹۶۔۲۹۸، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء
[۱۳] خودنوشت، بحولہ بالا، ص ۱۱۹۔
[۱۴] خودنوشت، بحولہ بالا، ص ۲۶، ۲۷، ۲۸۔
[۱۵] خودنوشت، بحولہ بالا، ص ۴۸
[۱۶] ایضاً، ص ۹۲
[۱۷] نساخ، ڈاکٹر محمد صدر الحق، ص ۸۸، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۹ء
[۱۸] خودنوشت، بحولہ بالا، ص ۳۷
[۱۹] خطوطِ غالب (جلد اول) مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۴۷۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء
[۲۰] خطوطِ غالب (جلد دوم) مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۸۸۱، لاہور ۱۹۶۹ء
[۲۱] خودنوشت، بحولہ بالا، ص ۱۴۹
[۲۲] ایضاً، ص ۱۵۰۔۱۵۲
[۲۳] انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں اس کا ایک نسخہ موجود ہے
[۲۴] دیباچہ ''دفترِ بے مثال'' ص ۷، مطبع نول کشور، لکھنؤ، ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء
[۲۵] نساخ، صدر الحق، ص ۱۵۹، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۹ء
[۲۶] خودنوشت نساخ، بحولہ بالا، ص ۷۵
[۲۷] نساخ، صدر الحق، ص ۲۰۰، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۹ء
[۲۸] خودنوشت نساخ، بحولہ بالا، ص ۸۸
[۲۹] نساخ، محمد صدر الحق، ص ۳۲۷، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۹ء
[۳۰] ایضاً، ص ۲۵۹۔۲۶۱۔
[۳۱] زبان ریختہ، نساخ، ص ۲، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۸۹۰ء/ ۱۳۰۸ھ
[۳۲] ایضاً ص ۳

[۳۳] ایضاً، ص ۸

[۳۴] ایضاً، ص ۱۲

[۳۵] نساخ، محمد صدر الحق، محولہ بالا، ص ۲۶۳

[۳۶] مقدمہ خودنوشت سوانح حیات نساخ، مرتبہ عبدالسبحان، ص XV، کلکتہ ۱۹۸۶ء

[۳۷] ایضاً، ص ۶۶

[۳۸] ایضاً، ص ۸۸

[۳۹] ایضاً، ص ۱۰۷

[۴۰] ایضاً، ص ۱۵۸

[۴۱] ایضاً، ص ۶۶

[۴۲] ایضاً، ص ۷۷

[۴۳] ایضاً، ص ۹۲

[۴۴] ایضاً، ص ۹۵

[۴۵] ایضاً، ص ۹۷

[۴۶] ایضاً، ص ۱۳۹

[۴۷] ایضاً، ص ۱۶۳

[۴۸] ایضاً، ص ۱۶۴

[۴۹] ایضاً، ص ۱۷۴

[۵۰] ایضاً، ص ۱۷۴

[۵۱] سخن شعرا، نساخ، ص ۳، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء

[۵۲] خودنوشت، محولہ بالا، ص ۸۸

[۵۳] ایضاً، ص ۷۵

[۵۴] ایضاً، ص ۸۹

[۵۵] ایضاً، ص ۱۲۳

[۵۶] نساخ، صدر الحق، ص ۲۳۸، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۹ء

[۵۷] سخن شعرا، محولہ بالا، ص ۳

[۵۸] سخن شعرا، محولہ بالا، ص ۵۸۲

[۵۹] نساخ، صدر الحق، محولہ بالا، ص ۲۴۰

[۶۰] قطعہ منتخب، نساخ، مرتبہ انصار اللہ نظر، ص ۶، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء

[۶۱] ایضاً، حاشیہ، ص ۶

[۶۲] نساخ، محمد صدر الحق، ص ۲۵۲، کراچی، ۱۹۷۹ء

[۶۳] ادبی تحقیق، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۳۴۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء

[۶۴] ایضاً، ص ۳۴۵-۳۶۱

[۶۵] سخنِ شعرا، محولہ بالا، ص ۱۵۸

[۶۶] ایضاً، ص ۵۶

[۶۷] انتخاب نقص، عبدالغفور نساخ، ص ۳، مطبع نظامی، کان پور ۱۲۹۶ھ

[۶۸] ان سب رسالوں اور کتابچوں کو جمع کر کے مرتب وشائع کرنے کی ضرورت ہے۔ ان میں سنانِ دل خراش از منیر شکوہ آبادی، (غیر مطبوعہ)، گستاخی معاف از سید مرتضیٰ گستاخ، تطہیر الاوساخ از میرزا محمد رضا معجز، مسکتِ شایستہ از سید محمد تقی فیض وغیرہ شامل ہیں (ج۔ج)

[۶۹] موزانہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ص ۲۰، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۷۰] نساخ، صدر الحق، ص ۲۹۴، محولہ بالا

[۷۱] ''خدمت عالی'' کا مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں مخزون ہے جس کی عکسی نقل میرے کتب خانے کی زینت ہے۔ (ج۔ج)

[۷۲] ''الغرض گفتہ گفتہ تا چہاردہ ہزار شعر بہ شمار آمد'' دفتر بے مثال، نساخ، ص ۷، نولکشور لکھنؤ ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء

[۷۳] ''از تمامی اشعار قریب سہ ہزار چند شعر منتخب کردہ در ۱۲۷۶ھ دیوانے ترتیب دارم و بہ دفتر بے مثال نامیدم'' ایضاً، ص ۷۔

[۷۴] اشعار نساخ، (دیوان دوم)، ص ۱۷، ص ۱۹، محولہ بالا

[۷۵] سخنِ شعرا، نساخ، محولہ بالا، ص ۲۹۶-۲۹۸

[۷۶] سخنِ شعرا، محولہ بالا، ص ۴۶۷

[۷۷] شہزادہ بشیر الدین توفیق، حاجی محمد عبداللہ آشفتہ (سلہٹ)، مولوی عبیداللہ عبیدی سیدنی پوری، حکیم اشرف علی مست (سلہٹ)، سید محمود آزاد، رئیس ڈھاکا۔

دسواں باب: اندر سبھا اور واسوخت کی مقبولیت، رواج اور عروج

امانت لکھنوی، سید آغا حسن

سید آغا حسن [۱]، امانت لکھنوی (۱۲۳۱ھ؟ ۔ ۱۲۷۵ھ/ ۱۸۱۶ء ۔ ۱۸۵۸ء) میر آقا علی عرف میر آغا کے بیٹے اور میر طالب علی اچھوتی والے کے بھتیجے تھے [۲] لکھنؤ میں پیدا ہوئے اور یہیں پل بڑھ کر جوان ہوئے۔ بیس برس کی عمر تک تحصیل علم کیا لیکن اسی زمانے میں، جب مرض بارده سے زبان بند ہوگئی تو وہ پوری طرح شاعری کی طرف رجوع ہوئے۔ ان کی شاعری کا آغاز پندرہ سال کی عمر سے ہوگیا تھا۔ اور اسی زمانے میں انھوں نے مرثیہ گو میاں دلگیر کی شاگردی اختیار کی اور انھوں نے ہی امانت تخلص تجویز کیا۔ دلگیر امام بخش ناسخ کے شاگرد تھے۔ کچھ عرصے تک امانت سلام گوئی کرتے رہے لیکن جب ''طبیعت غزل گوئی کی طرف مائل ہوئی تو غزل کہہ کر میاں دلگیر کو سنائی۔ انھوں نے عذر کیا کہ میں غزل نہیں کہتا اسی وجہ سے اس کی اصلاح سے معذور ہوں...اگر کہو تو یہ غزل کس کامل فن کو دکھاؤں۔ یہ امران کے مزاج کے خلاف ہوا۔ اس دن سے بجائے خود غزل گوئی اختیار کی'' [۳] صاحب تذکرہ ''یادگار ضیغم'' نے انھیں شاگرد ناسخ لکھا ہے [۴] ڈاکٹر انصار اللہ نے بھی امانت کو شاگردانِ ناسخ میں شامل کیا ہے [۵] لیکن کسی اور ذریعے سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی حتیٰ کہ صاحب ''سراپا سخن'' [۶] اور ''خوش معرکہ زیبا'' [۷] نے بھی انھیں شاگرد دلگیر ہی لکھا ہے۔ امانت کے بیٹے میر حسن لطافت نے بھی شاگرد دلگیر ہی لکھا ہے۔ ''شرح اندر سبھا'' میں خود امانت نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''دلگیر کا شاگرد تھا۔'' [۸]

امانت قادر الکلام اور پرگو شاعر تھے۔ مشقِ سخن کے بعد اپنے وقت کے بڑے استادوں میں شمار ہوتے تھے۔ جب صاحب عالم مرزا ہمایوں بخت بہادر ان کے شاگرد ہوئے تو انھوں نے امانت کا دیوان جمع کیا جو ضائع ہوگیا۔ اسی زمانے میں ۱۱۰ بندوں پر مشتمل ایک واسوخت کہا جو ایک دوست نے ہتھیا لیا اور واپس نہیں کیا۔ لطافت نے لکھا ہے کہ ''اس کی کد پر دوسرا واسوخت جو ۳۰۷ بندوں پر مشتمل تھا ۱۲۵۹ھ تصنیف کیا۔ اس دوران زیارت عتباتِ عالیہ کا شوق پیدا ہوا اور ۱۲۶۰ھ میں زیارت سے مشرف ہوئے اور وہیں خود بخود زبان کھل گئی لیکن لکنت ساری عمر باقی رہی۔ واپس آکر واسوخت پر نظر ثانی کرکے اسے مکمل کیا اور ۱۲۶۳ھ میں امراء، رؤسا اور شعرائے شہر کو جمع کرکے یہ واسوخت اس جلسے میں پڑھا۔ یہ واسوخت اتنا مقبول ہوا کہ بار بار چھپا۔ اندر سبھا نے ان کی شہرت کو دور دور تک پھیلا دیا۔ ۲۸ ربجمادی الاول ۱۲۷۵ھ سہ شنبہ کو شام کے وقت عارضۂ استقصا سے بعمر ۴۴ سال انتقال ہوا اور آغا باقر کے امام باڑے کے قریب مسافر خانے میں مدفون ہوئے۔ متعدد معاصرین نے قطعاتِ تاریخ وفات لکھے۔'' [۹]

۱۲۷۵ھ میں وفات کے وقت، جیسا کہ ان کے بیٹے میر حسن لطافت نے لکھا ہے، امانت کی عمر ۴۴ سال تھی۔ اس حساب سے کہا جاسکتا ہے کہ امانت ۱۲۳۱ھ/ ۱۸۱۶ء میں پیدا ہوئے۔ یہی سال پیدائش امانت کے شاگرد فدا علی عیش نے

''مجموعۂ واسوخت'' میں لکھا ہے۔[۹ الف]

امانت فطری شاعری تھے فنِ شاعری پر عبور رکھتے تھے اور اپنے وقت کے استاد سمجھے جاتے تھے۔ ان کے بہت سے شاگرد تھے اور عام طور پر ان کے شاگردوں کا تخلص امانت کی رعایت سے ہم قافیہ ہوتا تھا۔ محسن لکھنوی نے ان کے ۱۴ شاگردوں کا ذکر کیا ہے۔ ''خزائن الفصاحت'' کی ایک غزل میں، جس کا مطلع یہ ہے:

کیوں ہو نہ لطافت سے پر اشعارِ امانت　　　مائل ہے رعایت پہ دل زار امانت

پچیس شاگردوں کے نام آئے ہیں۔

امانت کی کئی تصانیف ہیں۔ ۱۲۶۹ھ میں چند غزلیں اور مسدس، مخمس، ترجیع بند وغیرہ کو مرتب کیا اور ''گلدستہ'' نام رکھا۔ انھوں نے سوسوا سو کے قریب سلام اور مراثی لکھے جن میں سے کچھ شائع بھی ہوئے۔ ان کے علاوہ تین واسوخت لکھے جو اس دور میں بہت مقبول ہوئے۔ آخر عمر میں پہلیاں، چیستان اور معمے کہنے کا شوق پیدا ہوا لیکن ان کی اصل شہرت ''اندر سبھا'' اور ''واسوختوں'' پر قائم ہے۔ امانت کی وفات کے بعد ان کے بیٹے سید حسن لطافت نے تین برس چھ مہینے میں ان کی غزلیں، مخمس، ترجیع بند وغیرہ جمع کر کے بصورتِ دیوان مرتب کیا اور اس دیوان کا تاریخی نام ''خزائن الفصاحت'' (۱۲۷۸ھ) رکھا۔

''اندر سبھا'' امانت کی مقبول ترین اور تاریخی اہمیت کی مالک تصنیف ہے۔ لطافت نے اس کا سال تصنیف ۱۲۶۵ھ اور خود امانت نے ۱۲۶۸ھ دیا ہے۔ لطافت نے ''خزائن الفصاحت'' کے ''مقدمہ'' میں لکھا ہے کہ جلسۂ واسوخت کے بعد احباب نے فرمائش کی کہ قصہ راجا اندر نظم کیجیے۔ ''بسبب اصرار ہر دوست و یار، چار ناچار ۱۲۶۵ھ میں یہ قصہ تصنیف کیا اور اندر سبھا اس کا نام رکھا'' [۱۰] یہ عبارت پڑھ کر جب ہم امانت کی ''شرح اندر سبھا'' کا ''سببِ تالیف کتاب'' پڑھتے ہیں تو یہ الفاظ سامنے آتے ہیں: ''ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی یگانہ ازلی...... تخلص عبادت، عاشقِ کلام امانت انھوں نے از راہِ محبت کہا کہ بے کار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے۔ ایسا کوئی جلسہ، رہس کے طور پر، طبع زاد نظم کیا چاہیے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہوئے اور خلق میں شہرت ہوئے۔ آخر الامر موافق ان کی فرمائش کے بندہ اس کے کہنے پر آمادہ ہوا۔ دم بدم شوق زیادہ ہوا۔ چونکہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا مگر اپنے نزدیک معیوب تھا اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل کر اس میں ''استاد'' تخلص کیا لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب بندے کا کلام دریافت کر لیا۔ غرض کہ چودھویں تاریخ شوال کی ۱۲۶۸ھ میں اندر سبھا اس جلسے کا نام رکھ کر بجائے چار باب چار پریاں قرار دے کر اندر سبھا کو پڑھنا شروع کیا۔ شہرت گھر گھر ہوئی...... ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔'' [۱۱] اس عبارت کو غور سے پڑھنے سے پتا چلتا ہے کہ ایک اندر سبھا جس میں چار باب تھے، پہلے سے تیار تھی۔ امانت نے اسے سامنے رکھ کر پڑھ کر رہس کے جلسے کی ضرورت کے مطابق تبدیلیاں کیں جن میں سے ایک تبدیلی یہ تھی کہ ''چار باب'' کو ''چار پریاں'' کر دیا۔ ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہوئی کہ پہلی اندر سبھا، جیسا لطافت نے لکھا ہے، ۱۲۶۵ھ میں تیار ہوئی اور جلسے کے لیے اندر سبھا ۱۲۶۸ھ میں تیار ہوئی۔

''اندر سبھا'' [۱۲] اپنی جدید صورت میں کم و بیش (۵۶۰) اشعار پر مشتمل ہے۔ اس میں اگر ''آمد''، ''شعر خوانی'' اور ''مبارک باد'' کو، جو سب غزل کی ہیئت میں ہیں، شامل کیا جائے تو غزلوں کی تعداد (۳۱) ہو جاتی ہے۔ یہ سب کی سب اندر سبھا کی ضرورت کے مطابق کہی گئی ہیں اور ان سے بھی قصے کو بیان کرنے اور آگے بڑھانے کا

کام لیا گیا ہے۔ ان کے علاوہ ''اندر سبھا'' میں ہولیوں کی تعداد ۴، ٹھمری ۸، بسنت ۱، ساون ۱، گیت (جو مثنوی کی ہیئت میں ہے) ایک، چھند ۵، چوبولا ۲، اور مکالموں اور سوال جواب کے اشعار کی کل تعداد ۱۶۶ ہے۔ ان کے علاوہ چھ اشعار وہ ہیں جن میں راجا اندر پکھراج پری، نیلم پری اور لال پری کو رقص کے بعد اپنے پاس بیٹھنے کے لیے کہتا ہے۔

امانت کی جلسے والی اندر سبھا پہلی صورت میں ۱۲۷۱ھ میں شائع ہوئی۔ نظر ثانی کے بعد دوسری صورت میں ۱۲۷۲ھ میں اور تیسری صورت میں ۱۲۷۵ھ میں شائع ہوئی۔ اسی سال امانت وفات پا گئے۔ دوسری ترتیب میں امانت نے ''چار پریوں کی زبانی ایک ایک غزل خارج کر کے ان کی جگہ چار نئی غزلیں داخل کیں۔ اس کے علاوہ چار غزلوں، دو ٹھمریوں اور تین موسمی گیتوں کا اضافہ کیا...... تیسری ترتیب میں چاروں غزلیں پھر شامل کر لی گئیں اور اندر سبھا کی دوسری غزلوں میں سے، غالباً اختصار کی غرض سے ۳۸ اشعار خارج کر دیے۔ اندر سبھا کی پہلی صورت میں ''شرح اندر سبھا'' کے نام سے ایک طویل مقدمہ شامل تھا۔ دوسری ترتیب میں مصنف نے اپنی مہر توثیق وصحت ثبت کی اور مقدمہ خارج کر دیا'' [۱۳] یہ اندر سبھا کی مستند صورت ہے۔ اس کے بعد جو طرح طرح کی تبدیلیاں، اندر سبھا کے متن میں ہوئیں امانت کی ترمیم وتنسیخ سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ سب بعد کے اضافے ہیں۔

کوئی تخلیق خلا میں پیدا نہیں ہوتی۔ اس کے وجود میں آنے سے پہلے سماجی سطح پر ایک مخصوص تہذیبی ماحول پہلے سے موجود و تیار ہوتا ہے۔ امانت نے جب ''اندر سبھا'' لکھی تو ان کے سامنے ایک طرف راس لیلا، رہس، نقالی، بھگت بازی اور مجرے کی روایت موجود تھی۔ ساتھ ہی اردو مثنوی بالخصوص میر حسن کی ''سحر البیان'' کی مقبول روایت موجود تھی۔ ان کے علاوہ داستان گوئی اور قصہ خوانی کی مقبولِ عام روایت بھی موثر طور پر رائج تھی۔ رقص وموسیقی کا رواج اتنا عام تھا کہ بادشاہ و وزیر سے لے کر عوام تک سب اس میں گہری دلچسپی لیتے تھے۔ واجد علی شاہ نے اپنے ولی عہدی کے زمانے میں رہس، ناچ، موسیقی میں حد درجہ دلچسپی کا اظہار کیا تھا اور اس پر ہزاروں لاکھوں صرف کیے تھے۔ ۱۲۵۷ھ میں واجد علی شاہ ولی عہد مقرر ہوئے۔ رہس کا پہلا جلسہ ان کی ولی عہدی کے زمانے ۱۲۵۹ھ یا ۱۲۶۰ھ کے اوائل میں پیش ہوا۔ اس کے بعد رہس کے تین جلسے اور ہوئے جن میں واجد علی شاہ کی تین مثنویوں کو رہس کی صورت میں پیش کیا گیا۔ پہلے جلسے میں مثنوی ''دریائے تعشق'' کو، جس میں غزالہ اور ماہ رو کا قصہ بیان کیا گیا تھا، ۱۲۶۷ھ میں پیش کیا گیا۔ اس جلسے میں صرف شاہی خاندان کے وہ افراد شریک تھے جنھیں واجد علی شاہ نے مدعو کیا تھا۔ دوسرے جلسے (۱۲۶۸ھ) میں مثنوی ''افسانۂ عشق'' کو جس میں سیم تن و ماہ پیکر کا افسانۂ محبت بیان کیا گیا ہے، بنیاد بنایا گیا۔ اس جلسے میں شاہی خاندان کے افراد کے علاوہ معززینِ شہر کو بھی مدعو کیا گیا تھا۔ تیسرے جلسے میں مثنوی ''بحر الفت'' کو، جس میں ماہ پروین اور مہر پرور کا قصہ بیان کیا گیا ہے بنیاد بنایا۔ یہ شاہی رہس کا آخری جلسہ تھا جو غالباً ۱۲۶۹ھ میں کھیلا گیا۔

اسی سال ایک اور رسم وجود میں آئی۔ واجد علی شاہ کو ان کی والدہ، جوتشیوں کے کہنے پر، ہر سال سالگرہ کے موقع پر محل کے اندر، جوگی بناتی تھیں۔ جب واجد علی شاہ ولی عہد ہوئے تو انھوں نے اس رسم کو رقص وموسیقی کا جلسہ بنا دیا جس میں عزیز واقارب کو مدعو کیا جاتا تھا۔ اس کے بعد واجد علی شاہ نے اسے ایک میلے کی صورت دے دی جو ساون کے مہینے میں ''قیصر باغ'' میں ہوتا تھا اور رہس کا ''جوگیا میلا'' کہلاتا تھا جس میں ادنیٰ واعلیٰ اعزا وامیر سب کو اجازت تھی مگر شرط یہ تھی کہ جو بھی شریک ہو جوگیا لباس پہنے۔ یہ میلا ۱۱ر شوال ۱۲۶۹ھ بروز چہارشنبہ کو پہلی بار منعقد ہوا۔ [۱۴] یہ میلا تین دن تک رہا اور اس میں عوام وخواص سب شریک ہوئے۔ اس کے بعد یہ جلسہ مقررہ تاریخوں پر تین سال تک

ہوتا رہا۔[۱۵] آخری جلسہ ۱۲ رشہر ذیقعد، روز پنجشنبہ ۱۲۷۱ھ مطابق جولائی ۱۸۵۵ء میلۂ سلطانی (جوگیا میلا!) موافق دستورانتظام سال گذشتہ و پیوستہ منعقد ہوا اور (۱۴) تاریخ کو ختم ہوا۔[۱۶] یہ جلسے اتنے مقبول ہوئے کہ شہر اور مضافات میں ہر جگہ کھیلے جانے لگے واجد علی شاہ نے خود عشق نامۂ منظوم میں لکھا ہے۔

اٹھاتے ہیں کیا کیا مزے سامعیں — بھلا ایسے ہوتے ہیں جلسے کہیں
عجب بزم حاصل ہے جس سے سرور — حقیقت میں آوازہ ہے دور دور
یہ سن سن کے لذت اٹھاتے ہیں لوگ — کہ مشتاق ہو ہو کے آتے ہیں لوگ
کیا ساری خلقت نے جلسہ پسند — ہوا شوقِ دل دیکھنے سے دوچند
ہزاروں نے کی پیروی اختیار — دیے جلسے اپنی طرح پر قرار
نیا ناچ گانا نئی گفتگو — یہی جلسہ اب عام ہے کو بہ کو
یہاں تک کہ اطفال بھی صبح و شام — یہی کھیل اب کھیلتے ہیں مدام [۱۷]

جب امانت نے ''اندر سبھا'' لکھی تو ان کے سامنے رہس اور جلسے کی یہ روایت موجود تھی۔ ''شرح اندر سبھا'' میں ''مدح بادشاہ وقت'' کے تحت امانت نے لکھا ہے کہ ''صلِ علیٰ کیا رہس مبارک طبع سلیمان جاہ سے ایجاد فرمایا کہ پریوں کا ہوش اڑایا اور راجا اندر کے اکھاڑے پر حرف آیا بلکہ قاف نے قاف کے مانند خجالت سے سر جھکایا۔'' [۱۸] اس رہس کی جو تفصیل امانت نے دی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جوگیا میلا میں خود گئے تھے یا کسی ایسے معتبر شخص سے وہاں کی کیفیت سنی تھی کہ وہ اسے شرح میں بیان کر سکے۔ رہس کی یہ روایت مثنوی و داستان گوئی سے مل کر اودھ کے عوام و خواص اور گلی کوچوں میں پھیل گئی تھی۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہوئی کہ جب امانت، مرزا عابد علی عبادت کے کہنے پر اندر سبھا لکھنے پر آمادہ ہوئے تو لکھنؤ کی فضا اسے دل سے قبول کرنے کے لیے تیار تھی اور عوام و خواص اس قسم کی تخلیق و پیش کش کے لیے بازو پھیلائے تیار تھے اور جیسے ہی یہ جلسہ پیش ہوا تو اسے غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی۔ امانت نے لکھا ہے ''الحمد اللہ کہ بھگت کا کوئی نام نہیں لیتا ہے۔ زمانہ ''اندر سبھا'' پر جان دیتا ہے۔ شہر میں چاروں طرف یہ جلسہ ہوتا ہے، مشتاقوں کے ہوش کھوتا ہے'' [۱۹] عبدالحلیم شرر نے لکھا ہے کہ ''اندر سبھا جیسے ہی شہر میں دکھائی گئی ہر شخص والہ و شیدا ہو گیا۔ یکایک بیسیوں سبھائیں شہر میں قائم ہو گئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کا اس قدر رواج ہوا کہ گویوں اور ناچنے والی رنڈیوں کا بازار چند روز کے لیے سرد پڑ گیا۔ اب امانت کے سوا اور بہت سے لوگوں نے نئی سبھائیں بنانا شروع کیں۔'' [۲۰]

امانت نے ''اندر سبھا'' پہلے لکھی اور پھر حسب ضرورت ''شرح اندر سبھا'' کے نام سے اس کی شرح لکھی اور وہ سوال جو ''اندر سبھا'' پڑھ کر ذہن میں ابھرتے ہیں ''شرح'' پڑھ کر ان کا شافی جواب مل جاتا ہے۔ ''اندر سبھا'' میں امانت نے عنوانات کے علاوہ کسی قسم کی ہدایات شامل نہیں کی تھیں۔ شرح میں یہ ہدایات، پوری تفصیل کے ساتھ، ہر منظر کے لیے دی گئی ہیں۔ اس تفصیل سے ''اندر سبھا'' پیش کرنے والا اسے مصنف کی مرضی کے مطابق، پیش کر سکتا ہے ''شرح'' میں لباس، ان کے رنگ، زیورات، چہرے مہرے، جلسہ گاہ، پردوں کے رنگ، دیووں کا حلیہ اور ان کے کھڑے ہونے کی جگہ تک مقرر کر دی گئی ہے۔ ہدایات کے اعتبار سے ''شرح اندر سبھا''، ''اندر سبھا'' کی کنجی کا درجہ رکھتی ہے۔ نثر کے اعتبار سے بھی ''شرح'' کی یہ تحریریں دلکش، خوبصورت اور دلآویز ہیں۔

''اندر سبھا'' میں پریاں، دیو اور خود راجا مافوق الفطرت ہستیاں ہیں۔ زمان و مکاں کا کوئی تصور ان ہستیوں کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ آناً فاناً میں واقعات رونما ہو جاتے ہیں۔ پریاں اور دیو ذرا سی دیر میں ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچ جاتے ہیں۔ گلفام کو ذرا سی دیر میں دیو اس کے محل سے اٹھا لاتا ہے۔ ان واقعات کو جلسہ گاہ میں پیش کرنا یقیناً ایک مشکل کام تھا۔ ''اندر سبھا'' میں ان واقعات کو مکالموں کے ذریعے اس طرح پیش کیا ہے کہ اس معاشرے کے فرد کا تخیل انھیں قبول کر لیتا ہے اور ساتھ ہی ٹھمری، ہولی، بسنت اور غزل وغیرہ میں ان واقعات کی طرف اشارہ کر کے مخصوص فضا کو ابھارا گیا ہے تا کہ دیکھنے والوں کا ذہن ان باتوں سے مانوس ہو کر قبول کر لے۔ ''اندر سبھا'' میں ایک مقام پر جب لال پری ناچ گانے سے فارغ ہوتی ہے تو راجا اندر اسے اپنے پہلو میں بیٹھنے کے لیے کہتا ہے اور سبز پری کو طلب کرتا ہے۔ جب سبز پری کی ''آمد'' گائی جا چکتی ہے اور وہ اپنے حسب حال شعر خوانی یعنی اپنے منظوم تعارف سے فارغ ہوتی ہے تو کیا دیکھتی ہے کہ راجا اندر کی آنکھ لگ گئی ہے۔ اب تک اندر سبھا میں قصہ شروع نہیں ہوا تھا۔ امانت کے لیے یہ ایک مشکل مرحلہ تھا کہ قصے کو سبھا میں کیسے داخل کیا جائے۔ امانت نے سبز پری کے آنے کے ساتھ ہی راجا اندر کو سلانے کا عمل کیا تا کہ سونے کے عمل کے دوران، مکالموں کے ذریعے، قصے کو سبھا میں داخل کر دیا جائے اور پوری کہانی اس طرح بیان کر دی جائے کہ دیکھنے والے اس سے نہ صرف واقف ہو جائیں بلکہ اسے قبول بھی کر لیں۔ اس کے لیے سبز پری کی آمد کے وقت جو اشعار گائے جاتے ہیں اس کے مقطع میں یہ شعر پڑھا جاتا ہے:

استاد عجب عاشق و معشوق کے ہیں نام — شہزادہ وہ گلفام ہے یہ سبز پری ہے

''اندر سبھا'' میں گلفام کا نام پہلی بار آتا ہے اور یہاں بظاہر بے محل معلوم ہوتا ہے لیکن امانت کی یہ تکنیک اندر سبھا کے دیکھنے والوں کو آنے والے واقعات کے لیے ذہنی طور پر تیار کر دیتی ہے۔ اب جلسہ گاہ میں کوئی عمل نہیں ہو رہا ہے۔ نہ رقص ہے، نہ گانا۔ راجا اندر سو رہے ہیں۔ یہاں امانت دیو کو پیر دباتے دکھاتے ہیں اور سبز پری یہ کہہ کر کہ راجا جی تو سو رہے ہیں باغ میں چلی جاتی ہے۔ یہ سب کچھ نظروں کے سامنے ہو رہا ہے۔ یہ کہہ کر وہ کالے دیو سے مخاطب ہوتی ہے اور اُسے ساری بات بتا کر شہزادے کو اُٹھا لانے کے لیے کہتی ہے۔ کالا دیو شہزادے کا پتا پوچھتا ہے۔ سبز پری تفصیل سے اس کا حلیہ، جگہ، شہر کا پتا سمجھاتی ہے اور یہ بھی بتاتی ہے کہ آتے ہوئے شہزادے کی انگلی میں سبز نگوں کا چھلا پہنا آئی تھی۔ کالا دیو پلک جھپکتے میں سنگل دیپ سے ہندوستان جا کر شہزادے گلفام کو اٹھا لاتا ہے اور سبز پری کے سپرد کر دیتا ہے۔ سبز پری شانہ ہلا کر گلفام کو بیدار کرتی ہے۔ شہزادہ جاگ کر پوچھتا ہے کہ کیا میں خواب دیکھ رہا ہوں اور عالم حیرت سے بے تاب ہو کر ایک غزل گاتا ہے۔ غزل کے اشعار اسی صورتِ حال کے متعلق ہیں جس سے شہزادہ گزر رہا ہے شہزادہ اسی حالتِ اضطرار میں راگ بہاگ میں گاتا ہے جس سے گھر چھوٹنے کی کیفیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کے بعد شہزادہ گلفام اور سبز پری کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے اور اس منظوم مکالمے کے ذریعے یہ سارا قصہ دیکھنے والوں کے سامنے آ جاتا ہے اور گلفام و سبز پری کا یہ عشقیہ قصہ ''اندر سبھا'' کے وجود میں پیوست ہو جاتا ہے۔ سبز پری جب اظہار عشق اور وصل کا اشارہ کرتی ہے تو شہزادہ انکار کر دیتا ہے۔ جب وہ بہت سمجھاتی بجھاتی ہے تو شہزادہ اس وعدہ پر وصل کا اقرار کرتا ہے کہ وہ اسے راجا اندر کے اکھاڑے میں ساتھ لے کر چلے۔ سبز پری اسے پھر سمجھاتی ہے کہ انسان اندر کے اکھاڑے میں نہیں جا سکتا۔ راجا اندر کو خبر ہوگئی تو ہم دونوں کو جلا کر خاک کر دے گا یا ہمیں کنویں میں قید کر دے گا۔ شہزادہ اپنی بات پر اڑا رہتا ہے اور جب خود کو ہلاک کرنے کی دھمکی دیتا ہے تو زچ آ کر سبز پری کہتی ہے:

اب ملے گا نہ عزیزوں سے نہ ماں باپ سے تو | شیر کے منھ میں مری جان چلا آپ سے تو
تھک گئے ہونٹ کہاں تک ارے سمجھاؤں میں | چل اکھاڑا تجھے اندر کا دکھا لاؤں میں

اور اسی کے ساتھ گلفام سے تخت کا پایہ تھام کر ساتھ چلنے کے لیے کہتی ہے اور وہاں پہنچ کر اسے درختوں میں چھپا دیتی ہے۔اب راجا اندر جاگ جاتا ہے اور سبز پری چھند، ٹھمری اور غزل گاتی ہے۔وہ گا ہی رہی تھی کہ لال دیو، جو چمن کی ہوا کھانے نکلا تھا، گلفام آدم زاد کو دیکھ لیتا ہے اور راجا کو آ کر بتاتا ہے۔راجا گلفام کو حاضر کرنے کے لیے کہتا ہے۔وہ آتا ہے اور یہاں آنے کا قصہ بیان کرتا ہے۔راجا سبز پری پر لعنت ملامت بھیجتا ہے اور گلفام کو کنویں میں قید اور سبز پری کے پر نچوا کر اکھاڑے سے نکال دیتا ہے۔اس طرح گلفام اور سبز پری کا یہ عشقیہ قصہ اندر سبھا کے تار و پود میں شامل ہو جاتا ہے۔اس مشکل مرحلے کو امانت کامیابی سے طے کر لیتے ہیں۔اس کے بعد سبز پری گلفام کی تلاش میں ماری ماری پھرتی ہے۔اور بالآخر ایک نیا سوانگ رچاتی ہے۔وہ جوگن بن کر پرستان میں آتی ہے اور اپنے گانے سے سب کو مسحور کر دیتی ہے۔کالا دیو اس کا گانا سن کر بے خود ہو جاتا ہے اور راجا اندر کو اطلاع دیتا ہے۔راجا مشتاق ہو کر اسے طلب کرتا ہے۔کالا دیو آتا ہے اور کہتا ہے: کیا ہے تجھے راجا اندر نے یاد۔مراد اب ترے دل کی بر آئے گی۔جو مانگے گی وہ چیز مل جائے گی۔راجا اندر جوگن کو دیکھ کر جب اس کے جوگ کا سبب پوچھتا ہے تو وہ کہتی ہے:

مہاراج پوچھو نہ جوگن کا حال | فقیروں کا دل درد سے ہے نڈھال
مرا مجھ سے معشوق ہے چھٹ گیا | مرا راج اس دیس میں لٹ گیا
یہاں ڈھونڈنے اس کو آئی ہوں میں | بروگن ہوں غم کی ستائی ہوں میں
اگر راگ سے غیر ہو دل کا حال | نہ جوگن کا رد کیجیے گا سوال

اس کے بعد جوگن ٹھمری گاتی ہے۔راجا خوش ہو کر گلوری دیتا ہے۔جوگن نثر میں ذو معنی گفتگو کرتی ہے اور منع کر دیتی ہے اور ہولی گاتی ہے۔راجا خوش ہو کر ہار دیتا ہے۔اسے بھی وہ منع کر دیتی ہے اور بھیرویں میں غزل گاتی ہے۔خوش ہو کر راجا شالی رومال دیتا ہے لیکن وہ ذو معنی باتیں کر کے انکار کر دیتی ہے اور کہتی ہے جو مانگوں سو پاؤں۔راجا اقرار کرتا ہے۔ مانگ کیا مانگتی ہے۔جوگن غزل گاتی ہے جس کے مطلع کا مصرع ثانی ع "انعام میں دیجیے ہمیں گلفام ہمارا" ہے۔ اب راجا اندر سبز پری کو پہچان لیتا ہے اور کہتا ہے: ع بڑا مجھ کو جوگن نے دھوکا دیا اور گلفام کو لانے اور آزاد کرنے کا حکم دیتا ہے۔شہزادہ ذرا سی دیر میں لا حاضر کر دیا جاتا ہے۔گلفام اور سبز پری ایک دوسرے سے ایامِ فراق کا حال بیان کرتے ہیں۔پھر دونوں میں مکالمہ ہوتا ہے جس سے ساری کہانی اظہارِ جذبات کے ساتھ سامنے آ جاتی ہے۔ان سب مکالموں کو ملا دیا جائے تو پندرہ اشعار کی غزل بن جاتی ہے۔یہ مکالمے اندر سبھا کا نقطۂ عروج ہیں جن سے طرب و خوشی کی لہریں اٹھتی ہیں۔اس کے بعد سبز پری گلفام اور دوسری پریاں مل کر "مبارک باد" گاتے ہیں اور "اندر سبھا" اختتام کو پہنچتی ہے۔

اندر سبھا کی یہی تکنیک ہے۔ساری "سبھا" منظوم ہے سوائے سبز پری کے منھ سے ادا کیے ہوئے ان چند نثری فقروں کے جن سے وہ گلوری، ہار اور رومال کو منع کر کے راجا اندر سے "جو مانگوں سو پاؤں" کا قول لیتی ہے۔ "اندر سبھا" میں مثنوی، غزل، داستان، سوانگ، بھگت، شاعری اور رقص و موسیقی گھل مل کر رہس و ناٹک کی صورت میں پیش ہوتے ہیں اور ان تمام خواہشات کو پوری کر دیتے ہیں جن پر یہ معاشرہ لہلوٹ ہے۔اندر سبھا میں ان سب کی

شباہت تو ہے لیکن ان سب کا امتزاج اسے ان سب سے مختلف بنا دیتا ہے۔ یہ سب مل کر ایک ایسی وحدت بناتے ہیں جو منفرد ہے۔ واجد علی شاہ کے رہس اور جوگیا میلا کے بعد جب امانت کی یہ اندر سبھا سجائی گئی تو سارا معاشرہ دیوانہ وار اس پر فدا ہوگیا اور یہ اتنی مقبول ہوئی کہ جگہ جگہ دکھائی گئی اور امانت نے کہا: ''الحمدللہ کہ بھگت کا کوئی نام نہیں لیتا ہے۔ زمانہ ''اندر سبھا'' پر جان دیتا ہے۔ شہر میں چاروں طرف جلسہ ہوتا ہے۔ مشتاقوں کے ہوش کھوتا ہے'' [۲۱]

''اندر سبھا'' اور ''شرح اندر سبھا'' کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ امانت کی تصنیف کی بنیاد رہس پر قائم ہے اور اس کو وہ ایک خاص صورت دے کر نئی چیز ایجاد کر رہے ہیں۔ سعادت خاں ناصر نے اسی لیے اسے ''جلسۂ جدید'' کہا ہے۔ [۲۲] ''اندر سبھا'' میں دو جگہ پر، جہاں قصہ ''سبھا'' میں شامل ہوتا ہے، امانت میر حسن کا ذکر کرتے ہیں اور شرح اندر سبھا میں آٹھ مقامات پر میر حسن کا ذکر کر کے مثنوی ''سحر البیان'' کے اشعار کا حوالہ دیتے ہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ مثنوی لکھ رہے ہیں لیکن ساتھ ہی مثنوی کی ہیئت کو بدل کر رہس کی ساخت کا روپ دے رہے ہیں۔ اندر سبھا پر انگریزی ڈراما، اوپرا یا ڈرامے کے اثرات تلاش کرنا ایک بے معنی بات ہے۔ برصغیر کی مرکزی روایت رہس، ناٹک اور رقص و موسیقی کی روایت ہے۔ وہ روایت جو یہاں موجود تھی اور وہ روایت جو واجد علی شاہ کے ساتھ رہس و ناٹک کی بنی وہی ہماری روایت کی نئی صورت تھی۔ اگر ہمارا رہس و ناٹک اسی طرح چلتا رہتا تو آگے چل کر وہ انگریزی ڈرامے کے اثرات تو قبول کرتا لیکن اثرات قبول کرنا اور انھیں اپنی روایت میں جذب کرنا ایک بات ہے اور اپنی روایت کو ترک کر کے بیرونی روایت کے ہو جانا ایک بالکل مختلف بات ہے۔ اس کا نتیجہ اس تہذیبی بے چارگی کی صورت میں سامنے آتا ہے جس سے آج ہمارا برصغیر دوچار ہے۔ مولانا عبدالحلیم شرر نے لکھا ہے کہ ''اگر چند روز اور شاہی کا دور رہتا تو بہت اچھے اصول پر خالص ہندوستانی ناٹک ایک خاص صورت پیدا کر لیتا جو بالکل اچھوتی اور ہندوستانی مذاق میں ڈوبی ہوتی۔'' [۲۳]

''اندر سبھا'' کی ہیئت اور موضوع کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ راجا اندر اور اس کی سبھا ایک اندازِ کار (device) ہے جس کے ذریعے چار طائفوں کے مجرے پیش کیے گئے ہیں۔ رقص و سرود کی محفلوں میں مجرا پیش کرنے والیاں ٹھمری، دادرا، بسنت، ہولی، چھند، ساون اور غزلیں گاتی تھیں۔ یہی کام ''اندر سبھا'' میں چار پریاں کرتی ہیں۔ ان کے لباس، ان کے دلربا انداز، ان کے زیورات اور رقص سے دیکھنے والوں کی بصری اور سماعی حس دونوں متاثر ہوتی ہیں اور ان سے ایک ایسا آہنگ پیدا ہوتا ہے جو اس معاشرے کا تہذیبی آہنگ تھا جس میں احساسی سطح (Sensuous level) نمایاں تھی۔ ''اندر سبھا'' کا رنگ و مزاج بھی چونکہ اسی پر قائم ہے اس لیے اس میں تماشا بھی ہے اور رقص و موسیقی بھی اور ان سب کا مجموعی فنی اثر غنائی ہے۔ اندر سبھا میں وہ مکالمے توجہ کے لائق ہیں جو سبز پری اور گلفام کے درمیان ہوتے ہیں اور جن سے ڈرامے کی اصطلاح میں مخصوص ڈرامائی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ سبز پری ''عشق'' کی آگ میں جل رہی ہے اور بے باکی سے خواہش وصل کا اظہار کرتی ہے۔ عام طور پر مثنویوں اور داستانوں اور ہندی شاعری میں عورت ہی پہل کرتی ہے اور یہی بات اس کلچر کو بھی اس لیے دل سے پسند تھی کہ عشق و وصل کے تعلق سے طوائف ان کی تہذیب کا نمایاں حصہ تھی۔ یہاں حسن و عشق کے اظہار کی وہ سطح نہیں ہے جو لیلیٰ مجنوں یا شیریں فرہاد کے عشق میں ملتی ہے۔ یہ خالص جسمانی و احساسی عشق ہے جس میں وصل وصلِ جسم ہے اور ہجر جسم سے دوری کا نام ہے۔ سبز پری کا گلفام پر نثار ہونا اور گلفام کا وصل سے انکار کرنا، پھر حیل و حجت کے بعد اندر سبھا میں لے

جانے کی خطرناک شرط کے ساتھ وصل کا وعدہ کرنا اور عشق سے مجبور ہو کر سبز پری کا اسے وہاں لے جانے پر راضی ہونا عورت کے جذبات کی شدت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ ایک غیر فطری رویہ ہے لیکن یہ مردانہ معاشرہ اسی رویے سے تسکین حاصل کرتا تھا۔ اس رویہ میں جنس زدگی پوری طرح موجود ہے۔ اس سلسلے میں ''اندر سبھا'' کے یہ چند شعر اور بول دیکھیے:

نامحرموں کی آنکھ نہ انگیا پہ جا پڑے — سینہ کھلا ہوا ہے دوپٹا سنبھالیے
زلفِ جاناں کے قریں یوں ہے دوپٹا اوڑھا — شب تاریک میں جس طرح گھٹا ساون کی
چھتیاں موری گجب کھس رنگ — جیسے انگیاں میں کولے دھرے
بہت کھرے او مہاراجا رے — (کولا = نارنگی)

''اندر سبھا'' میں امانت لکھنوی مزاج اور لکھنوی رنگِ سخن پر قائم ہیں اور اسی کلچر کی روح کو گھل کر ''اندر سبھا'' کی شاعری میں سمو کر، لکھنوی روح سے ہم رشتہ کر دیتے ہیں۔ یہی روح ان کی غزلوں میں موجود ہے جو اندر سبھا میں گوائی گئی ہیں۔ ''امانت نے اندر سبھا میں نغمے کے کیف و سرور کو جو اہمیت دی ہے اس کا اندازہ ان مترنم بحروں سے ہوتا ہے جو انھوں نے اپنی غزلوں کے لیے منتخب کی ہیں اور عموماً قافیہ اور ردیف کی ترتیب میں صوتی آہنگ اور جھنکار کو پیش نظر رکھا ہے''[۲۴] یہی روح ''اندر سبھا'' کے گیتوں میں ہے جن میں اودھی زبان کی گہری آمیزش کے ساتھ ایسی جذباتیت اور سادگی ہے کہ یہ گیت خاص لطف دیتے ہیں۔ مثلاً لال پری کا یہ ساون دیکھیے:

بن پیا گھٹا نہیں بھاوے
رہ رہ دل روند ہو آوے
بجری کی چمک ترپاوے، ڈراوے
بن پیا گھٹا نہیں بھاوے
انترہ
رت برکھا کی آئی رے گیاں — (گیاں۔ سہیلی۔ پیاری۔ سجنی)
آج جیا کو کل نہیں آوے
موری اور سے یادِن سجنی — (یادِن = یہ دن یعنی آج)
کوؤ اس کو سمجھاوے جاوے
بن پیا گھٹا نہیں بھاوے
کا سے کہوں اس میتھ بوندن ماں — (میتھ = بارش)
لکھ پتیاں جو پٹھاوے
پیتم کو کوؤ بھری برکھا ماں
دئی ماری سے ملاوے لاوے — (دئی ماری = اللہ ماری، جس پر خدا کی مار ہو)
بن پیا گھٹا نہیں بھاوے

تمام گیت اسی بھاشا میں مختلف راگ راگنیوں میں گائے جاتے ہیں جن سے موسیقی کی رنگا رنگی اہل محفل اور تماشائیوں

کے دلوں کو گرما دیتی ہے۔ ''اندر سبھا'' اسی مقصد کے لیے تصنیف کی گئی تھی۔ واجد علی شاہ کے دور میں پورا لکھنؤ راگ رنگ کی محفل بنا ہوا تھا۔ قیصر باغ اس راگ کا مرکزی نقطہ تھا اور عوام کے لیے اسی راگ کو گھر گھر پیدا کرنے کے لیے امانت کی ''اندر سبھا'' وجود میں آئی تھی جس کی شہرت آگ کی طرح سارے اودھ میں پھیلتی ہوئی ہندوستان بھر میں پھیل گئی۔ یہاں کی مختلف زبانوں میں اس کے ترجمے ہوئے اور متعدد مطبعوں سے بار بار چھپی۔ یہ اپنے زمانے میں سب سے زیادہ بکنے والی کتاب تھی۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ روزن نے اندر سبھا کے سولہ نسخوں کی فہرست دی ہے جس میں چار دیوناگری میں، ایک گجراتی خط میں اور ایک مرہٹی خط میں تھا۔ انڈیا آفس لائبریری میں ''اندر سبھا'' کے ۲۸ مختلف ایڈیشن ہیں۔ ان میں گیارہ دیوناگری خط میں، پانچ گجراتی خط میں اور ایک گرمکھی خط میں ہے۔ [۲۵] اس دور میں امانت کی ''اندر سبھا'' نے اتنی مقبولیت حاصل کی کہ لوگ اسے دیکھنے کے مشتاق رہتے تھے۔ اسی کے ساتھ متعدد ناٹک منڈلیاں وجود میں آ گئیں جو شہر دیہات قصبوں میں جا کر ''اندر سبھا'' پیش کرتی تھیں۔ اسی طرح شادی بیاہ کے موقع پر ''اندر سبھا'' پیش کرنے کا بھی عام رواج ہو گیا تھا۔

''اندر سبھا'' ایک دور اور ایک خاص مقام کے جذبات کی ترجمان ہے۔ اس کی اہمیت اس دور کے لحاظ سے تاریخی ہے لیکن اس کا یہ تاریخی مقام اس لیے بھی اہم ہے کہ اردو میں جو بھی ڈرامے کی روایت آنے والے دور میں پروان چڑھی ان سب پر اس کا واضح اثر ہے۔ اردو فلموں کی طرح، دوسری ہندوستانی زبانوں کی فلموں میں بھی، ناچ اور گانوں کی جو بھرمار ہوتی ہے وہ بھی ''اندر سبھا'' کا اثر ہے۔ ہندوستانی مزاج بنیادی طور پر غنائی ہے اور اسے وہی ڈرامے پسند آتے ہیں جن میں غنائی عنصر زیادہ اور گہرا ہو حتیٰ کہ مشاعروں میں جو شعرا اپنی غزل گا کر پڑھتے ہیں عام طور پر پسند کیے جاتے ہیں۔ ''اندر سبھا'' کے بعد جب انگریزی اقتدار کے زیر اثر باقاعدہ ڈرامے کا آغاز ہوا تو اس میں بھی اس غنائی پہلو کا خاص طور پر خیال رکھا گیا۔ تھیٹریکل کمپنیوں کے نئے ڈراموں میں بھی مکالموں میں بار بار اشعار کا آنا اور ہر موقع پر گیت یا غزل گوانے کے رجحان پر اندر سبھا کا اثر واضح ہے۔

''اندر سبھا کے بعد لکھے جانے والے ڈراموں کو اسٹیج کی ضرورت کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو وہ سب ہدایات جو ''شرح اندر سبھا'' میں ملتی ہیں ان ڈراموں میں بھی دکھائی دیتی ہیں۔ ان بحثوں کے باوجود کہ ''اندر سبھا'' ڈراما ہے یا نہیں اور کیا ''اندر سبھا'' کو اردو کا پہلا ڈراما کہا جا سکتا ہے، اثر کے لحاظ سے یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ اس تمام ڈرامائی دور کے لیے، جو متعدد تھیٹریکل کمپنیوں سے وجود میں آیا، ''اندر سبھا'' ایک اہم تمہید کا درجہ رکھتی ہے۔ امانت نے ہندو دیو مالا اور مسلم روایت کو یک جا کر کے رہس ناٹک کی صورت میں اس کا امتزاج کیا تھا۔

ہمارے ہاں یہ بحث برسوں سے جاری ہے کہ کیا امانت کی ''اندر سبھا'' کو اردو کا پہلا ڈراما کہا جا سکتا ہے اور کیا امانت کی ''اندر سبھا'' کو اولیت کا درجہ حاصل ہے؟ یہ بات یاد رہے کہ ڈراما انگریزی راج کے ساتھ ہندوستان میں آیا۔ اس وقت تک ہمارے ہاں صرف رہس اور ناٹک کی روایت موجود تھی۔ ''اندر سبھا'' اسی روایت سے تعلق رکھتی ہے اور اس پر انگریزی ڈرامے کا کوئی اثر نہیں ہے۔ جیسا کہ بادشاہ حسین نے لکھا ہے کہ: ''زمانہ موجود کا اردو ڈراما اور یورپین اسٹیج کی ترقیاں اردو ڈرامے کی ابتدا کا نہیں بلکہ اس کی ترقی کا باعث ہوئیں۔'' [۲۶] جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ جہاں تک پہلے رہس کا تعلق ہے اس کی اولیت واجد علی شاہ کو حاصل ہے۔ انھوں نے اپنی ولی عہدی کے زمانے میں ''رادھا کنھیا'' کے قصے کو اپنی تفریح طبع کے لیے ۱۲۵۹ھ یا ۱۲۶۰ھ کے اوائل میں رہس کی صورت میں پیش کیا تھا۔ اس

کے بعد انھوں نے اپنی تین مثنویوں کو رہس کی صورت میں پیش کیا۔ ۱۲۶۷ھ میں ''دریائے تعشق'' کو، ۱۲۶۸ھ میں ''افسانۂ عشق'' کو اور ۱۲۶۹ھ میں ''بحر الفت'' کو رہس کی صورت میں پیش کیا۔ اس کے بعد قیصر باغ میں ''جوگیا میلا'' ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۳ء میں منایا گیا۔ دوسری بار مقررہ تاریخ پر ۱۲۷۰ھ/۱۸۵۴ء میں اور تیسری اور آخری بار ۱۲۷۱ھ/۱۸۵۵ء میں منایا گیا۔ ان تینوں سالوں میں ''جوگیا میلا'' عوام وخواص سب کے لیے کھول دیا گیا تھا جس نے رہس اور رقص وموسیقی کے شوق کو عوام کی سطح تک پہنچا دیا۔ ۲۹ر جمادی الاول ۱۲۷۲ھ/ ۷ر فروری ۱۸۵۶ء کو انگریزی حکومت نے واجد علی شاہ کو تختِ شاہی سے معزول کر دیا اور وہ لکھنؤ کو خیر باد کہہ کر کلکتہ روانہ ہو گئے۔ امانت کی ''اندر سبھا'' پر اس ماحول کا گہرا اثر ہے۔ وہ کام جو شاہی سطح پر واجد علی شاہ نے انجام دیا تھا وہی کام عوامی سطح پر امانت نے انجام دے کر معاشرے کی خواہشات کو آئینہ دکھایا۔ یہ کام کسی دوسری ''اندر سبھا'' نے نہیں کیا۔ اس سلسلے میں مداری لال کی ''اندر سبھا'' کا نام بھی آتا ہے لیکن اب تک کوئی حتمی ثبوت ایسا سامنے نہیں آیا جس سے اندر سبھا مداری لال کی اولیت امانت پر ثابت ہو سکے۔ پھر مداری لال نے اپنی اندر سبھا میں ماہِ منیر کی داستانِ عشق کو سبھا کی صورت دی ہے۔ اس میں آگے چل کر شاہِ جن اور راجا اندر بھی آتے ہیں لیکن یہ اندر کی سبھا ہرگز نہیں ہے۔ مداری لال کی اندر سبھا کا پہلا مطبوعہ نسخہ ۱۸۶۲ء کا ہے اور دوسرا اپریل ۱۸۶۳ء کا ہے۔ ان دونوں مطبوعہ نسخوں کے سرورق پر ماہ منیر معروف بہ اندر سبھا کے الفاظ درج ہیں۔ ''اس کی کوئی تاریخ تصنیف تحریری طور پر نہیں ملتی۔'' [۲۷] ابراہیم یوسف نے مداری لال کی ماہ منیر معروف بہ اندر سبھا سے ہولی کے یہ دو بول نقل کیے ہیں:

(۱) مان گمان کے راکھی ہارے ہم ہیں ٹھہرے بھکاری رے
اختر کو موہے آن ملاؤ میں تمھاری بلہاری رے

(۲) داس مداری کے بلہاری سن لئی سب کی پکار
اختر کو ڈ آن ملاؤ تن من دھن سب ڈاروں وار

اور لکھا ہے کہ ''پہلے بول میں صرف اختر کا نام آتا ہے اور دوسرے بول میں اختر اور مداری لال دونوں کے نام آتے ہیں اور یہ بول بعد کا اضافہ نہیں بلکہ ابتدائی اندر سبھا مداری لال کا حصہ ہیں۔ ہولی کے یہ بول بتا رہے ہیں کہ یہ واجد علی شاہ (اختر) کی معزولی اور کلکتہ جانے کے بعد کہے گئے ہیں۔ واجد علی شاہ ۵ر رجب ۱۲۷۲ھ/ ۱۲ر مارچ ۱۸۵۶ء کو کلکتہ روانہ ہوئے تھے۔ اس لیے اندر سبھا مداری لال ۱۲۷۲ھ کے بعد کی تصنیف ہے جب کہ اندر سبھا امانت ۱۲۶۸ھ میں لکھی گئی اور ۱۲۷۰ھ میں کھیلی گئی۔'' [۲۸] ادبی نقطۂ نظر سے بھی مداری لال کی اندر سبھا امانت کی اندر سبھا کے مقابلے میں بہت کمزور ہے۔ بقول ادیب ''اس میں امانت کی اندر سبھا کا غلامانہ تتبع کیا گیا ہے یہاں تک کہ اشخاص کے نام بھی کچھ وہی ہیں اور کچھ اسی ڈھنگ کے ہیں۔ بسنت اور ہولی کے گیت بالکل اسی طرح کے ہیں.....'' [۲۹] پھر یہ اندر سبھا مداری لال کی نہیں بلکہ مختلف لوگوں سے لکھوا کر یکجا کی گئی ہے۔ مداری لال اس کے مصنف نہیں بلکہ کھیل کار (پروڈیوسر) ہیں۔ اس کا کوئی سن تصنیف بھی اب تک سامنے نہیں آیا۔ اولیت کے سلسلے میں داخلی شواہد بھی کمزور ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اندر سبھا امانت کی مقبولیت کو دیکھ کر مداری لال نے کئی لوگوں سے لکھوا کر اسے مرتب کیا اور اس میں نہ صرف اندر سبھا امانت کی پیروی کی بلکہ گانوں کی تعداد بھی زیادہ کر دی اور قصے کو شروع ہی میں شامل کر دیا۔ امانت کی اندر سبھا اس شعر سے شروع ہوتی ہے:

سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے　　　پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے

مداری لال کی ماہ منیر معروف بہ اندر سبھا اسی سے ملتے جلتے شعر سے شروع ہوتی ہے:

سلطان شاہ بزم میں تشریف لاتے ہیں　　　سارے جہاں کا اپنا تجمل دکھاتے ہیں

مداری لال کی اندر سبھا پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ اندر سبھا تیار کرنے والے کے سامنے امانت کی اندر سبھا ہے۔

جہاں تک امانت کی اندر سبھا کی اولیت کا سوال ہے، اسے، ڈرامے کے بارے میں لکھنے والوں نے، عام طور پر موضوعِ بحث بنایا ہے لیکن اب تک اندر سبھا کی اولیت کو رد نہیں کیا جا سکا ہے۔ ان ساری بحثوں کی ساری صورت یہ ہے:

(۱) بادشاہ فرخ سیر کے دور میں نواج (نواز) نامی ایک شاعر نے شکنتلا ناٹک کے نام سے برج بھاشا میں ایک منظوم داستان لکھی تھی جسے اب تک ناٹک سمجھ کر اردو زبان کا پہلا ناٹک/ڈراما قرار دیا جا رہا تھا لیکن اب یہ بات واضح ہو گئی ہے کہ یہ ڈراما نہیں بلکہ منظوم قصہ ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ ''اس کا جدید ایڈیشن مزمل پریس الہ آباد سے ۱۹۵۹ء میں شائع ہو چکا ہے۔'' [۳۰] اس طرح نواج کی شکنتلا اس مقابلے سے از خود خارج ہو جاتی ہے۔

(۲) کاظم علی جوان کے شکنتلا ناٹک کو بھی اب تک ڈراما سمجھا جاتا رہا تھا۔ یہ تالیف بھی اب شائع ہو چکی ہے [۳۱] اور یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ شکنتلا نہ تو نواج (نواز) کی برج بھاشا کی تصنیف کا ترجمہ ہے اور نہ کالی داس کی شکنتلا کا اردو ترجمہ ہے بلکہ یہ ایک نثری داستان ہے۔ اس طرح یہ مسئلہ بھی اب ہمیشہ کے لیے طے ہو جاتا ہے۔

(۳) ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی نے ایک ڈرامے کا ذکر کیا ہے جسے اردو کے اولین یا پھر قدیم ترین ڈراموں میں شامل کیا ہے۔ اس ڈرامے کا مخطوطہ ان کے دوست سائمن ڈگبی کی ملکیت تھا اور لندن میں اسے دیکھنے اور کچھ حصے نقل کرنے کا انھیں موقع ملا تھا۔ ڈرامے کے اس مخطوطے کے شروع میں قصے کا خلاصہ بھی دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر فاروقی نے اس خلاصے اور پہلے ایکٹ کے پہلے سین کو اپنے نوٹ کے ساتھ شائع کر دیا ہے۔ [۳۲] انھوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ ''اس ڈرامے میں تمیں ورق ہیں۔ سائز بڑا ہے اور خوش خط نستعلیق میں لکھا ہوا ہے۔ اس کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مخطوطہ رچرڈ اسٹریچی کی ملکیت رہ چکا ہے جو ۱۸۱۶ء۔۱۸۱۸ء تک دربارِ لکھنؤ میں ایسٹ انڈیا کمپنی کا رزیڈنٹ تھا۔ جہاں تک میرا علم ہے اردو کا کوئی ڈراما ان تاریخوں سے پہلے کا نہیں ملتا۔ اگر یہ اولین ڈراما نہیں تو اردو کے قدیم ترین ڈراموں میں ضرور شامل ہے۔ اس مخطوطے پر نہ سنہ کتابت درج ہے اور نہ سنہِ تصنیف۔'' [۳۳] بلاشبہ رچرڈ اسٹریچی دو سال لکھنؤ میں ریذیڈنٹ رہا لیکن وہ دو سال کے بعد بھی کمپنی بہادر کا ملازم رہا اور برسوں بعد اس جہانِ فانی سے کوچ کیا۔ صرف لکھنؤ میں اس کے دو سال ریذیڈنٹ ہونے سے اس ڈرامے کو ۱۸۱۶ء۔۱۸۱۸ء سے پہلے یا اس دور کی تصنیف قرار نہیں دیا جا سکتا۔

(۴) ڈاکٹر مسیح الزماں نے ڈراما ''خورشید'' کو پہلا دستیاب ڈراما بتایا ہے۔ ''خورشید'' کا پورا عنوان ''سونے کے مول کی خورشید'' ہے، جس کے سرورق پر یہ عبارت ملتی ہے:

> ''سونے کے مول کی خورشید'' ہندوستانی ناٹک وکٹوریا ناٹک منڈلی کے لیے گجراتی زبان میں ایدل جی جمشید جی کھوری نے لکھا۔ اس کے بعد ایک پارسی صاحب سیٹھ بہرام جی فردون جی مرزبان نے ہندوستانی زبان میں ترجمہ کیا۔ ہندوستانی زبان، رسم الخط گجراتی، بمبئی طابع آشکار چھاپ خانہ، ناشر بہرام جی

فردون جی کمپنی کورٹ، بہرام جی ہورم جی اسٹریٹ، ۶۔۱۱۔۱۸۷۱ء قیمت ایک روپیہ۔" [۳۴]

اس سے معلوم ہوا کہ یہ ڈراما ۱۸۷۱ء میں گجراتی رسم الخط اور ہندوستانی زبان میں شائع ہوا۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ یہ امانت کی "اندر سبھا" سے پہلے کی تصنیف نہیں ہے اور اس وجہ سے نہیں ہے کہ اس میں کم از کم دو جگہ پر امانت کی "اندر سبھا" کے اشعار شامل کیے گئے ہیں۔ ڈراما "خورشید" کے "باب پہلا، پردہ پہلا" میں رامش گر اُس "مبارک باد" کے یہ تین شعر گاتے ہیں جس پر امانت کی اندر سبھا کا خاتمہ ہوتا ہے:

شادی جلوۂ گلفام مبارک ہووے	عیش و عشرت کا سرانجام مبارک ہووے
تخت پر تم کو مبارک ہو جہاں میں پھرنا	غیر کو گردشِ ایام مبارک ہووے
سرو قمری کو مبارک ہو (تو) بلبل کو گل	آپ کو سرو گل اندام مبارک ہووے [۳۵]

یہی تین شعر امانت کی "اندر سبھا" کی نو شعر پر مشتمل "مبارک باد" میں اس طرح ملتے ہیں:

شادی جلوۂ گلفام مبارک ہووے	عیش و عشرت کا سرانجام مبارک ہووے
تخت پر ہم کو مبارک ہو جہاں میں پھرنا	غیر کو گردش ایام مبارک ہووے
سرو قمری کو سزاوار ہو بلبل کو گل	ہم کو یہ سرو گل اندام مبارک ہووے [۳۶]

اسی طرح امانت کی "اندر سبھا" میں لال پری ساون گاتی ہے جو پانچ بندوں پر مشتمل ہے۔ اسی "ساون" کو خورشید میں لفظی تبدیلیوں کے ساتھ شامل کیا گیا ہے۔[۳۷] اس سے بھی یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ "اندر سبھا" (۱۲۶۸ھ/۱۸۵۱ء۔۱۸۵۲ء) ڈراما "سونے کی مول کی خورشید" (۱۸۷۱ء) سے پہلے کی تصنیف ہے۔

(۵) جیسے "خورشید" ہندوستانی زبان اور گجراتی رسم الخط میں لکھا گیا اسی طرح ڈاکٹر بھاؤ دواجی لاڈ نے "راجا گوپی چند اور جلندھر" کے نام سے ایک ڈراما "ہندو ڈریمیٹک کور" کے لیے ہندوستانی زبان میں ۱۸۵۳ء میں لکھا اور نیو بمبئی تھیٹر میں ۲۶ رنومبر ۱۸۵۳ء کو اسٹیج کیا۔ ۳ ردسمبر کو اس کا دوسرا حصہ بھی پیش کیا گیا اور ۷ رجنوری ۱۸۵۴ء کو دونوں حصے ایک ساتھ دکھائے گئے۔ ۶ رفروری ۱۸۵۵ء کو دونوں حصوں کو پھر اسٹیج کیا گیا[۳۸] بھائی داجی لاڈ کا یہ ڈراما "راجا گوپی چند اور جالندھر" آج دستیاب نہیں ہے۔ البتہ طالب بنارسی کا ڈراما "گوپی چند" دستیاب ہے اور بہت بعد کی تصنیف اور آرام کے ڈرامے "گوپی چند" سے ماخوذ ہے[۳۹] آرام کا "گوپی چند" بھی اب دستیاب نہیں ہے۔ طالب کا ڈراما شائع ہو چکا ہے۔ ایک بار میسرز نرائن دت سہگل اینڈ سنز لاہور سے۔ اس پر سنِ اشاعت درج نہیں ہے اور یہی ایڈیشن امتیاز علی تاج کی تصحیح کے بعد مجلس ترقی ادب لاہور سے ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا۔ اس ساری بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ "راجا گوپی چند" بھی اندر سبھا کے بعد کی تصنیف ہے۔

(۶) عشرت رحمانی نے "بلبلِ بیمار" نامی ایک ڈرامے کا ذکر کیا ہے جو ان کی نظر سے گزرا تھا اور بتایا ہے کہ یہ محمد حسین وافر کی تصنیف ہے اور "یہ ڈراما نثر میں پہلی تصنیف اور اندر سبھا کے بعد اردو ڈراما نگاری میں پہلا موڑ ہے۔" [۴۰] عشرت رحمانی کا نثری و منظوم ڈرامے کو الگ کرنا اور "بلبلِ بیمار" کو پہلا نثری ڈراما کہنا بحث طلب مسئلہ ہے اور یہاں ہمارے دائرے سے خارج ہے۔

(۷) ڈاکٹر محمد افضل الدین اقبال نے ۱۹۸۴ء میں حیدر آباد (دکن) سے ایک اردو ڈراما شائع کیا[۴۱] جس کا نام "علی بابا چالیس چور" ہے اور جسے کیپٹن ٹی گرین آوے نے ہندوستانی میں ترجمہ کیا تھا۔ یہ ڈراما ۱۸۵۲ء میں مدراس سے

شائع ہوا[۴۲] افضل اقبال نے بتایا ہے کہ یہ ڈراما کتب خانہ عام اہلِ اسلام مدراس میں محفوظ ہے اور وہیں سے حاصل کر کے اسے اردو کا پہلا نثری ڈراما اور کیپٹن گرین اووے کے نام سے اپنے مقدمہ کے ساتھ شائع کیا ہے۔ یہ ڈراما معیاری وسلیس دکنی اردو میں ترجمہ کیا گیا ہے اور اس زبان کو اس نے ''ہندوستانی'' کہا ہے۔ یہ ڈراما ۱۸۵۲ء میں اس سال شائع ہوا جب امانت اپنی ''اندر سبھا'' لکھ چکے تھے۔

(۸) ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے نکہت دہلوی کی ''اندر سبھا'' [۴۳] کے قلمی وغیر مطبوعہ نسخے، مملوکہ کتب خانہ راجا صاحب محمود آباد کی بنیاد پر اسے امانت کی ''اندر سبھا'' سے پہلے کی تصنیف قرار دیا ہے اور اس کی بنیاد نکہت کے سالِ وفات پر رکھی ہے جس کا ذکر گیان چند نے ان الفاظ میں کیا ہے: ''کتب خانہ رام پور میں نکہت کی ایک مثنوی نل ودمن کا مخطوطہ ہے۔ مرتب فہرست نے ان کے نام کے ساتھ متوفی ۱۲۶۷ھ لکھا ہے۔'' [۴۴] مرتب فہرست نے کہیں نہیں بتایا کہ اس سالِ وفات کا ماخذ کیا ہے۔ اس مشکوک وغیر مستند سالِ وفات کی بنیاد پر یہ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ یہ امانت کی اندر سبھا سے پہلے کی تصنیف ہے۔ نکہت کی اندر سبھا بھی، جیسا کہ اکبر حیدری نے بتایا ہے، مبارک باد کی غزل پر ختم ہوتی ہے جس کی بحر بھی وہی ہے جو امانت کی اندر سبھا کی اس غزل کی ہے۔ لفظیات اور مزاج ورنگِ شاعری پر بھی امانت کی ''مبارک باد'' کا واضح اثر ہے۔

اس ساری بحث سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ زمانی اعتبار سے بھی امانت کی ''اندر سبھا'' کی اولیت واہمیت برقرار وقائم ہے۔ ''اندر سبھا'' رہس ناٹک کی روایت میں واجد علی شاہ کے رہسوں کے بعد اردو کی پہلی تصنیف ہے جسے عہدِ حاضر کے تعلق سے ڈراما بھی کہا جا سکتا ہے۔

(۲)

''اندر سبھا'' سے پہلے امانت اپنے ''واسوخت'' کی وجہ سے مشہور تھے۔ تذکرۂ مہر جہاں تاب میں سید فخر الدین احمد نے لکھا ہے کہ ''ایں واسوخت کہ حالا شہرتے تمام دارد اگر راست پرسی شہرتِ امانت بدو شدہ.....'' ''شرح اندر سبھا'' میں خود امانت نے لکھا ہے کہ ''انتہائے شوق طبیعت میں واسوخت عاشقانہ کہ مطبوع زمانہ ہے طولانی بکمال فکر وجاں فشانی کہا گیا اور صحبت قرار دے کر مجمع خلائق میں پڑھا گیا۔ غل تعریف کا خوب ہوا سب کو مرغوب ہوا۔ مشتاق خلقت ہوئی۔ چھپنے کی صورت ہوئی۔ چھپ کر روانہ دور دور ہوا۔ فضل خدا سے ہر شہر میں مشہور ہوا۔'' [۴۵] امانت کے بیٹے سید حسن لطافت نے ''خزائن الفصاحت'' کے مقدمہ میں لکھا ہے کہ ''واسوخت مشہور کہ شہرۂ خلائق ہے اور تین سو سات بند کا ہے ۱۲۵۹ھ میں تصنیف کیا اور ۱۲۶۰ھ میں .... زیارت عتبات، عالیات سے مشرف ہو کر پھر وارد لکھنؤ ہوئے اور واسوختِ ناتمام کو تمام کیا اور ۱۲۶۳ھ میں ایک محفل قرار دی کہ تمام امراء اور رؤسا اور شعرائے شہر جمع ہوئے اور وہ واسوخت.......ایک جلسے میں پڑھا گیا اور پھر بھی لوگ مشتاق رہے۔ بعد اس کے وہ واسوخت صد ہا بار شہروں میں چھپا اور آج تک چھپتا جاتا ہے۔'' [۴۶] امانت نے کل تین واسوخت لکھے:

۱۔ ایک وہ واسوخت (۱۱۰ بند) جو ان کے کسی دوست نے ان سے لے کر پھر واپس نہیں کیا اور اب ناپید ہے۔

۲۔ دوسرا وہ وسواخت (۳۰۷ بند) جسے انھوں نے ۱۲۵۹ھ میں شروع کیا اور ۱۲۶۳ھ میں آخری صورت دے کر ''امراء اور رؤسا اور شعرائے شہر کے جلسے'' میں پڑھا اور ان کی شہرت ومقبولیت کا اصل سبب بنا۔

۳۔ تیسرا وہ واسوخت (۱۱۷ بند) جو امانت کے دیوان (خزائن الفصاحت) میں بعنوان مسدس شامل ہے اور جس کے آخر میں ''تمام شد واسوخت'' کے الفاظ لکھے گئے ہیں۔[۴۷] یہ کہنا کہ (۱۱۷) بند والا واسوخت وہی ہے جو پہلے (۱۱۰) بندوں پر مشتمل تھا[۴۸] اس لیے درست نہیں ہے کہ مرتب دیوان، امانت کے بیٹے لطافت اسے دیوان میں شامل کرتے ہوئے اپنے مقدمہ میں کہہ سکتے تھے کہ یہ واسوخت اب مل گیا ہے جسے یہاں دیوان میں شامل کر دیا گیا ہے۔

امانت کے ان دونوں واسوختوں میں سے ۳۰۷ بند والا واسوخت نہ صرف امانت کا بہترین واسوخت ہے بلکہ واسوخت کی تاریخ میں بھی ایک شاہ کار کا درجہ رکھتا ہے جس کا اثر نہ صرف معاصرین نے قبول کیا بلکہ آنے والے زمانے میں بھی اسے نمونہ بنا کر واسوختیں لکھی گئیں۔ امیر مینائی کی واسوختوں پر اس کا اثر واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے حتیٰ کہ علامہ اقبال کی مشہور زمانہ نظم ''شکوہ'' کے زبان و بیان، ہیئت و موضوع پر بھی اس کا واضح اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ اقبال کے ''شکوہ'' میں خطاب معشوقِ حقیقی سے ہے جب کہ امانت کا معشوق مجازی ہے۔ اقبال نے واسوخت کی ہیئت موضوع و رنگ کو اپنے رنگِ شاعری میں جذب کر کے اور اسے بالکل نیا رنگ دے کر ایک ایسی مقبول عام نظم کو تخلیق کیا جو سارے ہندوستان میں مقبول و مشہور ہوئی اور آج تک مقبول ہے۔

واسوخت ایسی نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر اپنے ہرجائی و بے وفا معشوق سے طعن و تشنیع کے انداز میں شکوہ شکایت کرتا ہے اور کسی دوسرے خیالی معشوق سے تعلق پیدا کرنے کا اس طور پر ذکر کرتا ہے کہ ہرجائی معشوق میں جذبۂ رقابت بیدار ہو جائے اور وہ دوبارہ اپنے عاشق سے اظہارِ محبت کر کے پھر سے اس کا ہو جائے۔ اردو واسوخت میں عاشق براہِ راست اپنے معشوق سے مکالمہ کرتا ہے اور اپنی محبت اور گزرے ہوئے واقعات و احسانات کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اس نے ہی اسے وہ بنایا ہے جو وہ آج ہے۔ واسوخت میں جو کچھ طعن و تشنیع اور احسان جتانے کا بیان ہوتا ہے اس کا مقصد ترکِ تعلق ہرگز نہیں ہوتا بلکہ معشوق کو دوبارہ اپنی طرف مائل کرنا ہوتا ہے۔ اس صنف میں تصورِ عشق خالص جسمانی ہوتا ہے جو اس دور کی لکھنوی تہذیب سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔

امانت کے ۳۰۷ بندوں والے سوخت میں وہ ساری خصوصیات یکجا ہو گئی ہیں جن کی وجہ سے انیسویں صدی کے لکھنؤ میں یہ صنفِ سخن صد درجہ مقبول تھی۔ امانت کے واسوخت میں مثنوی اور داستان کا مزاج بھی شامل ہے اور ساتھ ہی وہ مزہ بھی جس کی تلاش میں یہ معاشرہ ہر دم محو رہتا تھا۔ امانت کے اس واسوخت میں واحد متکلم ''میں'' کا استعمال اس بات کا اشارہ ہے کہ شاعر خود اپنی داستانِ عشق سنا رہا ہے۔ اس طرح اس میں آپ بیتی کا لطف بھی پیدا ہو گیا ہے۔ اگر اس واسوخت کو ایک نشست میں پڑھا یا سنا جائے تو اس میں کہانی کا سا لطف بھی موجود ہے۔ واسوخت میں لطف 'مزہ' دل لگی اور چاشنی پیدا کرنے کے لیے جزئیات نگاری سے کام لیا گیا ہے اور بات کو مزے لے لے کر اس طرح پھیلایا ہے کہ ڈرامائی کیفیت اور سنسنی خیزی پیدا ہو جائے۔ یہی اس کا فن ہے۔

واسوخت کے آغاز میں ہی لکھنوی تصورِ عشق سامنے آتا ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ عشق کی راہ میں پاؤں رکھ کر انسان گم راہ ہو جاتا ہے۔ میر تقی میر کے والد نے اپنے بیٹے کو عشق اختیار کرنے کا مشورہ دیا تھا۔ امانت بتاتے ہیں ع کوئی دل شیفتہ جلوۂ جانانہ ہو۔ یہی تصورِ عشق شروع کے ۴۳ بندوں میں پیش کیا گیا ہے اور کہا ہے ع الغرض عشق سے محفوظ رکھے سب کو خدا۔ ۴۵ ویں بند سے وہ اپنے عشق کی کہانی سناتے ہیں اور اس طرح سناتے ہیں کہ دلچسپی شروع سے آخر تک برقرار رہتی ہے۔ ''سراپا'' سے بیانِ حسن کی تکمیل ہوتی ہے اور محبوب کی مشاطگی سے اس دور کی تہذیب کی

ترجمانی ہوتی ہے۔ اور اس تہذیب کے تصوراتِ جمال کی عکاسی ہوتی ہے۔ یہاں عملِ وصل اور بیانِ حسن میں صرف اتنا پردہ باقی رکھا جاتا ہے کہ بات واضح اشاروں میں بیان ہو اور بیچ میں استعاروں اور تشبیہوں کا ہلکا سا رنگین پردہ پڑا رہے۔ اس دور کی ساری لکھنوی شاعری میں ناسخ سے لے کر ان کے شاگردوں و معاصرین تک اسی لیے بیانِ عشق کے بجائے بیانِ حسن کا اظہار طرح طرح سے ہوتا ہے۔ بوسہ، پستان اور کمر کا ذکر جتنا اس دور کی شاعری میں ہوا اس سے پہلے اور اس کے بعد نہیں ہوا۔ امانت نے ان تمام اجزا کو سمیٹ کر اس طور بیان کر دیا ہے کہ یہ واسوخت اس دور کی لکھنوی تہذیب کا ترجمان بن گیا ہے۔ اس میں وہ مزہ ہے جس پر یہ معاشرہ جان دیتا ہے۔ اس میں وہ دل لگی ہے جس پر یہ معاشرہ لہلوٹ ہے۔ اس میں وہ سجاوٹ ہے جس پر یہ معاشرہ فریفتہ ہے۔ پھر زبان و بیان کے اعتبار سے اس کی قوتِ اظہار میں ایسی توانائی ہے کہ خود امانت کا دوسرا واسوخت (۱۱۷ بند والا) اس کے سامنے پھیکا نظر آتا ہے۔ اس واسوخت کی مجموعی ہیئت میں ایک توازن ہے۔ اس میں ٹکسالی، بامحاورہ زبان اس روانی و سلاست سے استعمال ہوئی ہے کہ اس کا طرزِ ادا پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ مکالموں میں روزمرہ کی زبان نے ایک نئی روح پھونک دی ہے۔ طویل نظم ہونے کے باوجود مصرعے چست اور موزوں الفاظ صحت کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔ عام بول چال کی زبان، بیان کی رچاوٹ، محاورے کی سجاوٹ، رعایتِ لفظی کی سج دھج، صنائع بدائع کا حسن، تنافر و تعقید سے پاک مصرعے، لفظوں کی مخصوص ترتیب سے پیدا ہونے والا لہجہ، عاشق و معشوق کے چونچلوں کا بیان اور وصل و حسن کے تجربے کا جمالیاتی اظہار اس واسوخت کی وہ خصوصیات ہیں جو اسے واسوخت کی تاریخ میں بلند تر درجہ دیتی ہیں۔ اس میں بیانِ وصل کو، جو ذرا سے پھوہڑ پن یا بے احتیاطی سے فحش ہو سکتا تھا صنائع، استعاروں تشبیہوں کے پیازی پردوں میں اس طرح بیان کیا ہے کہ اس سے جمالیاتی رنگ نمایاں ہوتا ہے اور شہوانی عنصر دب جاتا ہے۔ یہی جمالیاتی حسن لکھنؤ کی اس دور کی شاعری کا منتہائے مقصود ہے اور یہی اس دور میں واسوخت کی عام مقبولیت کا سبب ہے اور امانت کی اس واسوخت کی غیر معمولی شہرت اسی وجہ سے ہوئی اور کہا گیا کہ امانت نے ''واسوخت میں ایسا زور دکھایا کہ اصفہانی لوہا مان گئے۔'' [۴۹]

وہ لوگ، جو اس واسوخت کے طویل ہونے پر آزردہ ہیں، بھول جاتے ہیں کہ اس کے مزاج پر بزم آرائی اور تماش بینی کا واضح اثر ہے جس کا مقصد لطف کو زیادہ وقت پر پھیلانا ہوتا ہے تاکہ دل لگی اور مزہ زیادہ دیر تک باقی رہے۔ یہ اس تہذیب کا مزاج ہے اور واسوخت اسی مزج کی ترجمان ہے۔ یہ بھی یاد رہے کہ واسوخت کے اظہار بیان پر مرثیے کی تکنیک کا اثر بھی نمایاں ہے۔ جیسے کربلا کے واقعے کو طرح طرح سے بیان کر کے اس سے ''مبکی'' اثر پیدا کیا جاتا ہے اسی طرح واسوخت میں عشق و وصل کے بیان سے لطف و مزہ پیدا کیا جاتا ہے۔ توازن کے ساتھ واسوخت میں جتنا پھیلاؤ ہوگا محفل کے نقطۂ نظر سے وہ اتنا ہی کامیاب ہوگا۔ واسوخت بھی مرثیے اور مثنوی کی طرح مجلسی صنف ہے۔ امانت کا یہ واسوخت ۱۲۶۳ھ میں ایک محفل میں ہی پڑھا گیا تھا جس میں شہر بھر کے امراء، رؤسا اور شعرا جمع تھے۔ یہ آفاقی شاعری نہیں ہے بلکہ اردو شاعری کی تاریخ کی ایک منزل ہے جس سے گزر کر وہ ہمارے دور تک پہنچی ہے اور جس نے اردو زبان کی قوتِ اظہار میں غیر معمولی توانائی پیدا کی ہے۔ اظہار کی یہ توانائی نہ صرف ہمیں امانت کی واسوخت میں نظر آتی ہے بلکہ دوسری اصنافِ سخن کے ساتھ ان کی غزل میں خاص طور پر محسوس ہوتی ہے۔

(۴)

رعایتِ لفظی امانت کی شاعری کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے جو یکسانیت کے ساتھ اندرسبھا، واسوخت، مخمس، مسدس حتیٰ کہ مرثیے میں بھی ملتی ہے۔ بقول گوکل پرشاد امانت ''رعایت صوری و معنوی کے بادشاہ تھے'' [۵۰] یہی خصوصیت ان کی غزل میں ملتی ہے:

کیوں ہوں نہ لطافت سے پُر اشعار امانت	مائل ہے رعایت پہ دلِ زار امانت

امانت نے ''رعایت'' پر زور دے کر اسے اپنی شاعری اپنی غزل کی پہچان بنایا ہے۔ ان کی غزل لکھنؤ کے اندازِ شاعری کے مطابق ہے۔ ناسخ نے جو ''طرزِ جدید'' اختیار کیا تھا اس میں جذبہ و احساس کو ترک کر کے مضمون بندی کی ریت ڈالی تھی۔ امانت بھی اسی رنگِ سخن کے راستے پر چلتے ہیں۔ ان کے ہاں غزل میں عشق کا وہی تصور ملتا ہے جس کا اظہار امانت نے اپنی ''واسوخت'' کے ۴۲ بندوں میں کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لکھنؤ کی غزل میں حسن کا بیان نمایاں ہے اور اعضائے محبوب کا ذکر سب سے پسندیدہ موضوع ہے۔ اس میں آنکھ کا ذکر خال خال ہے البتہ پستان، اور کمر کا ذکر کم وبیش ہر شاعر کے ہاں بار بار آتا ہے۔ یہ تہذیب اپنے باطن میں جھانکنے سے ڈرتی تھی اسی لیے اس نے جذبہ و احساس کو ترک کر کے سارا زور خارجیت پر صرف کیا تھا۔ وہ لمحۂ موجود کی طرب انگیز خواہشات کے اظہار کی شاعری ہے۔ خارجیت اس دور کی شاعری کا وہ دائرہ ہے جس میں رہ کر وہ اپنے فن کا کمال دکھاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رفتہ رفتہ اس خارجیت کا زور روزمرہ، محاورہ اور ضرب المثل پر ہوگیا۔ اور زبان کی شاعری اس کا طرۂ امتیاز بن گیا۔ بحر کی غزل ہو یا اشک کی، وزیر کی غزل ہو یا امانت کی، سب کے ہاں یہی رجحان نمایاں ہے۔ اس عمل سے زبان ڈھل منجھ کر ایسی صاف اور پختہ ہوگئی کہ میر و مصحفی، انشا و جرأت جیسے قریبی دور کے شعرا کی زبان بھی پرانی نظر آنے لگی۔ امانت بھی بول چال کی عام زبان کے استعمال کو اسی لیے اپنی شاعری کی امتیازی خصوصیت سمجھتے ہیں جس کا ذکر بار بار اپنی غزل میں کرتے ہیں

کہتے ہیں شعرسن کے امانت کے قدرداں	پائی خدا کے فضل سے ہے بول چال کیا
ہوتی ہے عاشقانہ امانت تری غزل	عاشق ہیں خاص و عام بس اس بول چال کے

بول چال کی زبان اور رعایتِ لفظی و معنوی مل کر، امانت کی غزل کو وہ صورت دیتے ہیں، جو اس دور میں پسند کی جاتی ہے:

قبر کے اوپر لگایا نیم کا اس نے درخت	بعد مرنے کے مری توقیر آدھی رہ گئی
وصل کی شب ہے خفا ہو کے نکل جائے نہ یار	درہم اب بند کریں جلد کہ وہ برہم ہے
چاندنی رات ہے کمرے میں منگاؤ نہ شراب	آفتابی کا مزا آج ہے مہتابی پر
بوسہ مانگا تو لا کے ذکر پتنگ	پیچ سے کاٹ دی ہماری بات
اغیار سدا پستے رہے باغ جہاں میں	توام میں رہا یار سے بادام کی صورت
دوپٹہ اوڑھ کر آبِ رواں کا سرخ انگیا پر	رلایا باغ میں اس گلبدن نے خوب شبنم کو
مستی میں میں لگا ہی چکا تھا اسے گلے	بہکا جو پاؤں ہاتھ کمر سے نکل گیا

رعایت کو جس کثرت سے اور جس جس طرح سے امانت نے استعمال کیا ہے اس کثرت سے کسی اور شاعر نے غزل میں استعمال نہیں کیا اور اسی لیے امانت کا نام آتے ہی رعایتِ لفظی ان کی اولین خصوصیت بن جاتی ہے۔ اس کے علاوہ

جتنے محاورے امانت کے ہاں استعمال ہوئے ہیں اور زبان کا ٹکسالی پن اور قدرت بیان جو امانت کے ہاں نظر آتی ہے وہ بھی وزیر، بحر، رشک وغیرہ کے ساتھ امانت کی مشترک خصوصیت ہے۔ اس دور کے شعرا نے زبان کو تحقیقی سطح پر شعوری طور سے موقع محل کے مطابق استعمال کر کے ہزاروں الفاظ کے موتی پرو کر اردو زبان کا جزو بنا دیا ہے۔ قوت اظہار اور توانائی بیان لکھنؤ کی شاعری کی سب سے بڑی دین ہے۔

''خزائن الفصاحت'' (دیوانِ امانت) کا وہ نسخہ جو میرے مطالعے میں رہا وہی مطبوعہ نسخہ حضرت جوش ملیح آبادی کے مطالعہ میں بھی رہا جسے انھوں نے جستہ جستہ دیکھا اور امانت کے چند اشعار پر اعتراضات حاشیے میں درج کر دیے جو یہ ہیں:

۱۔ امانت کا شعر ہے:

گل رخوں کی بزم میں کہنا امانت کا سلام — اے صبا تیری رسائی گر وہاں ہو جائے گی

جوش ملیح آبادی نے لکھا ہے: ''ہو جائے'' کا موقع ہے۔ یعنی ''گی'' زائد ہے۔

۲۔ امانت کا شعر ہے:

پھول سب توڑ کے تو ان کو پنہاتا گل چیں — باغ اجڑتا تو وہ کلیوں کو بساتے جاتے

جوش نے لکھا ہے کہ ''پہناتا'' کہا جاتا ہے'' اس دور میں یہ اسی طرح استعمال ہوتا تھا ناسخ کے ہاں بھی ہے اور علی اوسط رشک کے ہاں بھی۔

۳۔ امانت کا شعر ہے:

اسی کے دھیان میں لیل و نہار رہتا ہے — اسی کو دل سحر و شام یاد کرتا ہے

جوش نے حاشیے میں لکھا ہے کہ ''رہتا'' اور ''کرتا'' غلط قافیہ ہے۔

۴۔ امانت کا شعر ہے:

لذتِ وصل میں دن رات بسر کرتے تھے — بس اسی شغل میں دن رات بسر کرتے تھے

جوش نے لکھا ہے: ''وصل'' اور ''شغل'' اچھے قوافی نہیں ہیں۔

۵۔ بند مسدس واسوخت:

ترچھی نظروں سے نہ کج بازیاں دکھلاتا تھا — سیدھی باتوں میں کب اس طرح سے بل کھاتا تھا
ٹیڑھی رفتار جو چلتا تھا تو بل کھاتا تھا — راست تو یہ ہے کہ کوئی نہ چلن آتا تھا
رفتہ رفتہ فنِ رفتار میں یہ طاق ہوئے — کبک و طاؤس تلک چال کے مشتاق ہوئے

جوش نے لکھا ہے کہ اس بند میں ''بل'' کا قافیہ مکرر آیا ہے۔

۶۔ بند مسدس واسوخت:

پھولوں سے گالوں پہ آگے یہ نزاکت تھی کہاں — آئینہ ہوتا تھا کب رخ کے صفا سے حیراں
سرخ و لب تھے نہ غنچہ کی روش جانِ جہاں — طعنہ زن تھی گلِ سوسن پہ تمھاری نہ زباں
دانت مسی سے سدا خالی پڑے رہتے تھے — ٹکڑے نیلم کے نہ ہیروں میں جڑے رہتے تھے

جوش نے لکھا ہے کہ ''خالی کی یائے اصلی (یائے معروف) تقطیع سے خارج ہو گئی''

یاد رہے کہ اسی فنی و علمی نوعیت کے اعتراضات ناسخ نے انیس و دبیر کے زبان و بیان پر کیے تھے جن سے سارے ہندوستان میں ایک ہنگامہ برپا ہوگیا تھا۔

حواشی:

[۱] خزائن الفصاحت، مرتبہ میر حسن لطافت، ص ا، مطبع انوری لکھنؤ ۱۸۸۷ء

[۲] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، (جلد اول) ص ۲۳۰ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۳] خزائن الفصاحت، امانت لکھنوی مرتبہ میر حسن لطافت، ص ا۔۲، لکھنؤ ۱۸۸۷ء

[۴] یادگار ضیغم، نواب محمد عبداللہ خاں، ص ۲۶۹، مطبع گلزار دکن، حیدرآباد ۱۳۰۵ھ/ ۱۸۸۷ء

[۵] شاگردانِ ناسخ، ڈاکٹر محمد انصار اللہ، ص ۵۸، مطبوعہ سہ ماہی اردو کراچی جلد ۵۸، شمارہ ۴، ۱۹۸۲ء

[۶] سراپا سخن، محسن لکھنوی، ص ۲۲، مرتبہ ڈاکٹر سید اقتدا حسن، ناشر اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء

[۷] خوش معرکۂ زیبا، محولہ بالا، ص ۲۳۰

[۸] شرح اندر سبھا، اندر سبھا مع شرح، مرتبہ سید وقار عظیم، ص ۸۷، اردو مرکز لاہور، سن ندارد

[۹] خزائن الفصاحت، محولہ بالا، ص ۱۷۴۔۱۷۷

[۹ الف] شعلۂ جوالہ، مرتبہ فدا علی عیش (جلد اول) ص ۱۷۵، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۲۸۵ھ

[۱۰] خزائن الفصاحت، امانت لکھنوی، مرتبہ سید حسن لطافت، ص ۳، مطبع انوری لکھنؤ ۱۳۰۴ھ/ ۱۸۸۷ء

[۱۱] شرح اندر سبھا ص ۱۷۹۔۱۸۰، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۸ء

[۱۲] اندر سبھا، امانت لکھنوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، (طبع دوم) کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۸ء۔ فاضل مرتب نے اس کا متن پہلے تین ایڈیشنوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا ہے۔

[۱۳] ایضاً۔ (پیش نامہ)

[۱۴] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۷۴، لکھنؤ ۱۹۵۷ء

[۱۵] ایضاً، ص ۱۸۱

[۱۶] قیصر التواریخ، کمال الدین حیدر، جلد دوم، ص ۱۰۸، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۰۷ء

[۱۷] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، محولہ بالا، ص ۱۸۶

[۱۸] لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۷۷، لکھنؤ ۱۹۶۸ء

[۱۹] ایضاً، ص ۱۸۱

[۲۰] گذشتہ لکھنؤ، عبدالحلیم شرر، ص ۱۸۵، لکھنؤ

[۲۱] شرح اندر سبھا: لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، محولہ بالا، ص ۱۸۱

[۲۲] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، (جلد اول) مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۳۱، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۰ء

[۲۳] گذشتہ لکھنؤ، عبدالحلیم شرر، ص ۲۷۲، ورلڈ اردو سنٹر کراچی ۱۹۵۶ء

[۲۴] اندر سبھا مع شرح، امانت لکھنوی، مرتبہ وقار عظیم، ص ۲۳، اردو مرکز لاہور سن ندارد۔
[۲۵] اندر سبھا، امانت لکھنوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۱، کتاب نگر لکھنؤ، سن ندارد
[۲۶] اردو میں ڈراما نگاری، بادشاہ حسین، ص ۷۸، حیدر آباد دکن ۱۹۳۵ء
[۲۷] ڈراما، فن اور روایت، ڈاکٹر محمد شاہد حسین، ص ۱۳۱، حسین پبلی کیشنز، نئی دہلی ۱۹۹۴ء
[۲۸] اندر سبھا اور اندر سبھائیں، ابراہیم یوسف، ص ۹۶۔۹۷، نسیم بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۸۰ء
[۲۹] لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۳۰، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۸ء
[۳۰] نواز اور شکنتلا ناٹک، مسعود حسین رضوی ادیب، مطبوعہ نقوش شمارہ ۹۸، ص ۳۲۔۳۸، جون ۱۹۶۳ء لاہور
[۳۱] شکنتلا، کاظم علی جوان، مقدمہ محمد اسلم قریشی، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء۔ شکنتلا کا دوسرا نسخہ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے مرتب کر کے اردو دنیا کراچی سے اپریل ۱۹۶۴ء میں شائع کیا۔
[۳۲] اردو کا قدیم ترین ڈراما مطبوعہ اردوئے معلی، قدیم اردو نمبر ا، شمارہ ۹، ص ۲۵۶۔۲۶۱، دہلی یونیورسٹی، سال ندارد۔
[۳۳] ایضاً ص ۲۵۶۔
[۳۴] بمبئی کا ابتدائی اردو ڈراما (جلد اول) خورشید، مرتبہ سید امتیاز علی تاج، ص ۷۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء
[۳۵] ایضاً ص ۸۸
[۳۶] اندر سبھا، امانت لکھنوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، کتاب نگر لکھنؤ
[۳۷] دیکھیے اندر سبھا مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، محولہ بالا، ص ۳۱۔۳۲ اور ڈراما خورشید، محولہ بالا، ص ۱۸۰
[۳۸] سہ ماہی ''نوائے ادب'' بمبئی، مضمون ڈاکٹر عبدالعلیم نامی، شمارہ جنوری ۱۹۶۱ء
[۳۹] اردو تھیٹر، جلد دوم، عبدالعلیم نامی، ص ۱۱۴، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی
[۴۰] اردو ڈراما، تاریخ و تنقید، عشرت رحمانی، ص ۱۴۸۔۱۴۹، لاہور، سن ندارد۔
[۴۱] اردو کا پہلا نثری ڈراما اور کیپٹن گرین اوے، مرتبہ ڈاکٹر محمد افضل الدین اقبال، ناشر محمد علیم الدین محی الدین حیدر آباد ۱۹۸۴ء
[۴۲] علی بابا یا چالیس چار، مطبوعہ منشی محمد حسین و غلام حسین اینڈ کمپنی مدراس، تعلیم الاخبار پریس، مدراس، ۱۸۵۲ء
[۴۳] نکہت دہلوی کی اندر سبھا، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ا، مطبوعہ ہفتہ وار ہماری زبان دہلی یکم جولائی ۱۹۸۰ء
[۴۴] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند جین، ۵۸۶۔۵۸۷، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ، ۱۹۶۹ء
[۴۵] شرح اندر سبھا، امانت لکھنوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۷۹، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، طبع دوم، لکھنؤ ۱۹۶۸ء
[۴۶] خزائن الفصاحت، امانت لکھنوی، مرتبہ لطافت لکھنوی، ص ۲۔۳، مطبع انوری لکھنؤ ذیقعدہ ۱۳۰۴ھ/ اگست ۱۸۸۷ء
[۴۷] ایضاً ص ۱۵۴۔۱۷۰
[۴۸] واسوخت، امانت لکھنوی، مرتبہ قیوم نظر، ص ۱۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء
[۴۹] ارمغان گوکل پرشاد، گوکل پرشاد، مرتبہ ڈاکٹر فرمان فتحپوری، ص ۴، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء
[۵۰] ایضاً ص ۴

سید محمد خاں رند

حالات و مطالعۂ شاعری

نواب سید محمد خاں رند (۱۲۱۲ھ۔۱۲۶۸ھ/ ۱۷۹۷ء۔۱۸۵۲ء) آتش کے نامور شاگرد،[۱] نواب سراج الدولہ مرزا غیاث الدین محمد خان بہادر، نصرت جنگ نیشاپوری (م ۱۲۲۸ھ) [۲] کے بیٹے [۳]، نواب نجف خاں کے نواسے [۴] اور نواب برہان الملک صوبہ دار اودھ کے بھانجے تھے [۵] ۱۱ ربیع الاول ۱۲۱۲ھ/ اگست ۱۷۹۷ء کو بروز جمعہ پیدا ہوئے۔ گلدستۂ عشق (دیوان ثانی) کی ایک غزل میں یہ دو شعر ملتے ہیں: [۶]

میں روز و ماہ و سال اپنے تولد کا بتاتا ہوں		وہ رکھیں یاد تحقیقات جن لوگوں کی عادت ہے

سن ہجری پہ تھے بارہ سو بارہ جمعہ کا دن تھا		ربیع الاولیں کی گیارہویں، یوم ولادت ہے

سید محمد خاں رند کی تربیت بہو بیگم کے دامن میں ہوئی۔ مرزا سید و کی بیٹی ان کی زوجہ تھیں [۷] نواب بہو بیگم فیض آباد میں مقیم تھیں اس لیے یہ بھی وہیں رہے اور جب نواب بہو بیگم کی وفات (۲۵ محرم ۱۲۳۱ھ/ ۲۷ دسمبر ۱۸۱۵ء) [۸] کے بعد امراء و متوسلین لکھنؤ نقل مکانی کرنے لگے تو ۷ رجب ۱۲۴۰ھ/ ۱۸۲۵ء کو سید محمد خاں رند بھی لکھنؤ آ گئے [۹] لکھنؤ آنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ میر مستحسن خلیق بھی فیض آباد چھوڑ کر فرخ آباد چلے گئے تھے۔ رند نے لکھا ہے کہ جب میر موصوف روانہ فرخ آباد شدند راقم آثم بتاریخ ہفتم رجب ۱۲۴۰ھ از فیض آباد وار دِ دار الخلافت لکھنؤ گردید" [۱۰] فیض آباد میں تھے تو وہ میر مستحسن خلیق سے "شغلِ مشاورت" رکھتے تھے [۱۱] اس زمانے میں وہ وفا تخلص کرتے تھے اور مراثی، سلام، رباعیات اور نوحوں کے ساتھ زیادہ تر غزلیات کہتے تھے۔ سید محمد وفا کے الفاظ یہ ہیں کہ "بیشتر گوہر بے بہائے غزلیات...... در سلک نظم انتظام می داد و دیوانِ ضخیم ترتیب دادہ بود" [۱۲]

لکھنؤ آ کر وہ "بصد ذوق و کمال شوق" خواجہ حیدر علی آتش کے شاگردوں کے زمرے میں داخل ہو گئے۔ استاد آتش نے وفا تخلص بدل کر رند تخلص اختیار کرنے کے لیے کہا۔ یہ ایک بڑی اور انقلابی تبدیلی تھی۔ اب سید محمد خاں وفا سید محمد خاں رند ہو گئے تھے اور ایک نیا شاعر وجود میں آ گیا تھا۔ رند نے وفا کا سارا کلام دوستوں کی موجودگی میں کنوئیں میں ڈال دیا اور آتش کی پیروی میں، اپنا مزاج شامل کر کے نئے طرز میں شاعری کرنے لگے۔ ان کے نئے دیوان میں، جو "گلدستۂ عشق" کے نام سے بار بار شائع ہوا، آتش کی شاگردی کے آغاز سے لے کر کم از کم ۱۲۴۸ھ تک کا کلام شامل ہے۔ [۱۳] "گلدستۂ عشق" کے دو شعروں سے پتا چلتا ہے کہ یہ شعر کہتے وقت آتش کی شاگردی کو دس سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ "گلدستہ عشق" میں ۱۲۵۰ھ یا اس کے بعد تک کا کلام بھی شامل ہے۔ وہ دو شعر یہ ہیں [۱۴]

(۱) رند لیں اصلاح کس سے خواجہ آتش کے سوا — ہو چکے ہیں دس برس آگے مرید اس پیر کے
(۲) کس طرح سے نہ فنِ شعر میں کامل ہو رندؔ — دس برس دیکھی ہو آتش سے جب استاد کی آنکھ

''گلدستۂ عشق'' کے بعد سے لے کر وفات تک کا کلام ''دیوان ثانی'' میں شامل ہے جو رند کی وفات کے بعد ''گلدستۂ عشق'' کے ساتھ ہی متعدد بار شائع ہوتا رہا۔

رند کی تاریخ وفات کسی تذکرے یا کتبِ تواریخ میں نہیں ملتی۔ مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''دو تین برس ہوئے ...... باغِ جناں کی طرف راہی ہوا۔'' [۱۵] ''گلستانِ سخن'' کی تاریخ آغاز ۱۲۷۰ھ اور تاریخ خاتمہ ۱۲۷۱ھ ہے [۱۶] اگر دو تین برس سے تین برس بھی مراد لیے جائیں تو رند کا سالِ وفات ۱۲۶۸ھ مقرر کیا جا سکتا ہے۔ اس کی تصدیق ''جلوۂ خضر'' سے بھی ہوتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ''۱۲۶۶ھ تک زندہ تھے۔ غدر سے پہلے مر چکے تھے۔ حج و زیارت کو جاتے تھے، بمبئی میں پہنچ کر انتقال کیا۔'' [۱۷] ۱۲۶۶ھ تک زندہ رہنے کا ایک اور ثبوت یہ ملتا ہے کہ ''دیوان ثانی'' میں ''تاریخ تولد فرزند حضور عالم'' کے تحت رند کی کہی ہوئی تاریخ ملتی ہے۔

الف لا کے اقبال کا بولا ہاتف — گلِ گلستان وزارت یہی ہے [۱۸]

دوسرے مصرع سے ۱۲۶۵ھ برآمد ہوتے ہیں جس میں پہلے مصرع کی ہدایت کے مطابق ایک جمع کر دیا جائے تو سالِ تولد ۱۲۶۶ھ برآمد ہوتا ہے۔ محسن لکھنوی نے سراپا سخن میں جس کا سالِ تکمیل ۱۲۶۹ھ ہے۔ رند کو مرحوم لکھا ہے۔ اس سے اس بات کی مزید توثیق ہوتی ہے کہ رند نے ۱۲۶۸ھ میں وفات پائی۔

سید محمد زائر نے لکھا ہے کہ رند کے کوئی اولاد نہیں تھی۔ عارضۂ جذام سے وفات پائی۔ [۱۹]

سید محمد خاں رندؔ ''حسین، خوبصورت، خوش مذاق، خوش طبع، صاف گو [۲۰] انسان تھے۔

بات جو دل میں آئی منھ سے کہی — رند رکھتا نہیں کسی سے لگی

طبیعت میں آزادی از حد تھی۔ [۲۱]

آزاد ہوں آگاہ ہیں سب میرے لقب سے — کچھ کام نہیں مجھ کو حسب سے نہ نسب سے

فراخ دل تھے۔ دل کینے سے پاک تھا:

آزاد ترے، سینے میں کینہ نہیں رکھتے — جس سینے میں کینہ ہو، وہ سینہ نہیں رکھتے

امراء کے بڑے خاندان سے تعلق تھا:

گو خاکسارِ خلق ہیں رتبہ بلند ہے — سیّد ہیں خاندان ہمارا بلند ہے

شعر و شاعری سے طبع مناسبت رکھتے تھے۔ خود لکھا ہے کہ ''ایں بے مایہ ہیچ مبرز راز ایام صبی سودائے شعر و سخن در سر بود و روز و شب بمطالعۂ دواوین اساتذہ متقدمین چہ فارسی و چہ ہندی صرف اوقات می نمود۔ اصلا بہ تحصیل کتب درسی نمی پرداخت و ابیات عاشقانہ بیش از حد و زیادہ از عدد از بر نمودہ......'' [۲۲] شاعری ان کا عشق تھی اور عشق ان کی زندگی تھا، جو حسن سے وابستہ تھا۔ اسی لیے آتش کے کہنے پر تخلص بدل کر پچھلا سارا کلام کنویں میں ڈال دیا تھا تاکہ جدید رنگ میں دادِ شاعری دے سکیں۔ ان کے گھر پر مشاعرے بھی ہوتے تھے۔ ایک مشاعرے کا ذکر سعادت خاں ناصر نے کیا ہے۔ [۲۳] فن عروض پر قدرت رکھتے تھے۔ ایک دفعہ ''بحر تازہ'' میں ایک مطلع کہہ کر ناسخ مرحوم کی خدمت میں بھیجا۔ ناسخ نے لکھا ''از قرائن معلوم می شود کہ بحر نو از قوت فکر و طبع رسا پیدا گشتہ، ارکان کامل و وافر را بکار بردہ، اخمار و عصب را

آوردہ اند وگرنہ از دوائر خارج است۔ مستفعلن از متفاعلن باضمار ومفاعیلن از مفاعلتن باعصب گرفتہ مستفعلن ومفاعیلین کردہ اند۔ سبحان اللہ'' [۲۴] وہ مطلع یہ ہے:

مدت ہوئی نہیں دیکھا دلدار کو قیامت ہے — تدبیر کچھ نہیں بنتی کیا موت سے ندامت ہے
(مستفعلن مفاعیلن مستفعلن مفاعیلن — مستفعلن مفاعیلن، مستفعلن مفاعیلن) [۲۵]

رند اپنے دور کے مقبول شاعر تھے۔ برسوں بعد تک ان کا کلام بار بار چھپتا رہا۔ دیوانِ رند (گلدستۂ عشق) کا پہلا ایڈیشن ۱۲۶۸ھ/۱۸۵۲ء میں مطبع مصطفائی کان پور سے شائع ہوا تھا۔ نول کشور کان پور کا آٹھواں ایڈیشن مطبوعہ ۱۸۹۵ء اور نولکشور لکھنؤ کا تیسرا ایڈیشن ۱۹۳۰ء میرے سامنے ہیں جن سے کلام رند کے بار بار چھپنے اور اس کی مقبولیت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ صفیر بلگرامی کے اس بیان سے بھی کہ ''اوایل میں کلام ان کا بہت مشہور اور دیوان ان کا منظورِ نظر جمہور تھا۔ اپنا دیوان اپنے وقت میں چھپوایا تھا۔ شاعر نامی اور مسلم الثبوت تھا'' [۲۶] تصدیق ہوتی ہے۔ استاد آتش کے کہنے پر نیا تخلص اختیار کر کے پچھلے کلام کو نذرِ آب کر دینا رند کی شاعری کا ایک نیا موڑ تھا۔ جب رند نے لکھنؤ آ کر شاعری کا آغاز کیا تو اس وقت لکھنؤ کی ساری فضا پر ناسخ کا ''طرز جدید'' چھایا ہوا تھا جس نے جذبہ واحساس کو خارج کر کے ''مضمون بندی'' پر نئی شاعری کی بنیاد رکھی تھی اور ''سادہ گوئی'' پر خطِ تنسیخ کھینچ کر شاعری کا رخ بدلنے کی شعوری کوشش کی تھی۔ آتش بھی پوری طرح اس سے دامن نہ بچا سکے تھے۔ خود آتش کے استاد مصحفی کا دیوانِ ششم بھی اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے جسے انھوں نے ۱۲۲۴ھ میں مرتب کیا تھا۔ ''طرز جدید'' اس دور کا چڑھتا سورج تھا۔ ''سادہ گوئی'' کا بنیادی رویہ ''عشق'' تھا جس سے جذبہ واحساس وابستہ تھے۔ ''طرز جدید'' نے ''عشق'' کو ترک کر کے ''حسن'' پر اپنے طرزِ سخن کی بنیاد رکھی تھی۔ آتش نے جہاں ''طرز جدید'' میں غزلیں کہیں وہاں انھوں نے ''حسن'' کو ''عشق'' سے وابستہ کر کے حسن وعشق کا امتزاج کر دیا۔ اسی طرح انھوں نے روح وجسم کو بھی ملا کر ایک کر دیا۔ جب امتزاج کی سطح پر حسن اور عشق ملے تو جذبہ واحساس بھی اس کی لے میں شامل ہوگیا۔ آتش کے ہاں اسی لیے ''خارجیت'' میں ''داخلیت'' ملی ہوئی ہے۔ ان کے شاگردوں نے بھی اپنے استاد آتش کے اسی رنگ کی پیروی کی۔ رند بھی اسی راستے پر چلے لیکن ناسخ کے مقبول ومروج طرز جدید میں، آتش کی طرح، جذبہ واحساس کو شامل کرنا آسان کام نہیں تھا۔ طرز جدید تو تھا ہی جذبہ واحساس کو شاعری سے خارج کرنے کی تحریک۔ رند نے یہی طرزِ جدید اختیار کیا لیکن ساتھ ہی آتش، کی طرح اس میں ہلکا سا جذبہ واحساس اور تجربہ شامل کر دیا۔ خواجہ وزیر مشاقی کے لحاظ سے رند سے آگے تھے۔ انھوں نے اپنے استاد ناسخ کے رنگ کو نکھار کر اسے ایک سپھل اور ستھرا روپ دیا تھا لیکن اس میں بھی، ناسخ ہی کی طرح، شاعرانہ اثر نہیں ہے۔ اس کے برخلاف رند کے ہاں ایک ہلکے سے اثر کا احساس ہوتا ہے:

رند کی ہے یہ تمنا کہ اثر بھی دے تو — ربنا تو نے اگر ذوقِ سخن مجھ کو دیا

طرز جدید میں اثر پیدا کرنے کی کوشش یہی رند کی انفرادیت ہے۔ اس انفرادیت میں زبان وبیان اور روزمرہ ومحاورہ سے شعر میں حسنِ ادا کو نکھارنے کا تخلیقی عمل بھی شامل ہے۔ صاف وسادہ زبان میں روزمرہ ومحاورہ کی چاشنی وبرجستگی رند کی شاعری کا حسن ہے۔ رند شعر کو اپنی مشاقی سے اس طرح سنوارتے ہیں کہ اس سے لطفِ سخن اور بے ساختہ پن پیدا ہوجاتا ہے اور اس سے ایک ایسا لہجہ پیدا ہوتا ہے جو دبا دبا سا ہونے کے باوجود رند کا اپنا لہجہ اور ان کی اپنی آواز ہے۔ زبان وبیان کی سادگی وصفائی کی وجہ سے ان کے ہاں فارسی تراکیب کم ہیں۔ استعارے کا استعمال بھی کم ہے۔

جو تراکیب استعمال میں آئی ہیں وہ عام طور پر دولفظی ہیں۔ ان کی زبان روزمرہ کی بول چال سے قریب ہے۔ یہ عمل نہ صرف ہمیں شاگردانِ ناسخ مثلاً خواجہ وزیر، علی اوسط رشک، اور کلب علی نادر وغیرہ کے ہاں ملتا ہے بلکہ شاگردانِ آتش مثلاً صبا، رند، مرزا شوق وغیرہ بھی بول چال کی زبان ومحاورہ سے اپنی شاعری کو سنوارتے ہیں اور ایسے عام الفاظ شعر میں استعمال کرتے ہیں جو ناسخ کے ہاں بالکل نہیں ملتے۔ ناسخ ایسے موقع پر فارسی وعربی الفاظ کو ترجیح دیتے ہیں لیکن ان کے شاگرد اور خود آتش اور ان کے شاگرد اردو زبان کے وہ دیسی الفاظ جو خواص وعوام میں بولے جاتے ہیں، اپنی شاعری میں اعتماد کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ اس رجحان سے ایک نیا رجحان پیدا ہوا جو آنے والے زمانے میں مسلسل بڑھتا گیا اور وہ رجحان تھا زبان کی شاعری کا جو ہمیں رشک و وزیر اور رند وصبا میں یکساں طور پر نظر آتا ہے اور جو آگے چل کر داغ وامیر مینائی کے ہاں ایک نئی صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔ لطفِ زبان کے اسی رجحان کو دیکھ کر آتش نے اسے زبان کا چسکا کہا تھا جو شعر کو خراب کرتا ہے:

عجب نہیں جو سودا ہو شعر گوئی سے	خراب کرتا ہے آتش زبان کا چسکا

آتش نے زبان کو صرف زبان کے مزے کے لیے نہیں بلکہ احساس وجذبہ کو حسنِ بیان سے آشنا کرنے کے لیے استعمال کیا ہے۔ وہ صرف زبان کے چٹخارے کے لیے شعر نہیں کہتے۔ اس کے برخلاف رند وصبا اور رشک و وزیر کے ہاں زبان کا چٹخارا نمایاں ہے۔

رند کا تخلیقی عمل یہ ہے کہ وہ مقبول ومروج طرز جدید میں اثر پیدا کرنے کے لیے ہلکا سا جذبہ واحساس شامل کرتے ہیں اور بیان کو روزمرہ ومحاورہ اور لطف زبان سے جوڑ دیتے ہیں۔ محمد تقی میر ان کا پسندیدہ شاعر ہے جو تاثیر شعر کے اعتبار سے آج بھی لاثانی ہے۔ رند میر کے طرز وفکر سے ذرا سا رنگ لے کر اپنے شعر میں شامل کر دیتے ہیں۔ یہی وہ اثر ہے جو رند کی شاعری کو طرز جدید کی بے کیفی وبے رنگی سے بچالیتا ہے۔ ان سب اثرات کو، جو ناسخ وآتش سے رند کے ہاں آئے ہیں اور وہ اثر جو طرز میر سے ان کی شاعری میں آیا ہے رند اپنے دو شعروں میں اس طرح بیان کرتے ہیں:

شیخ ناسخ خواجہ آتش کے سوا بالفعل رند	شاعرانِ ہند میں کہتے ہیں طرز میر ہم
تیرا کلام کتنا مشابہہ ہے میر سے	عاشق ہیں رند ہم تو اسی بول چال کے

اسی وجہ سے صاحب تذکرہ مہر جہاں تاب کو رند کے کلام میں درد انگیزی، طرز عشق اور بے تکلفی میں تکلف نظر آیا تھا: ''سخنش درد انگیز وکلامش مہر خیز، درعین بے تکلفی تکلفے دارد'' [۲۷] دراصل یہ نہ درد انگیزی ہے اور نہ مہر خیزی بلکہ خارجیت میں جذبہ واحساس کی ایک ہلکی سی لہر شامل ہوگئی ہے جو ''طرز جدید'' میں ''سادہ گوئی'' کو شامل کرنے کی دلچسپ کوشش ہے۔ یاد رہے کہ یہ ''سادہ گوئی'' شعر کی وہی خصوصیت ہے جس پر ناسخ نے خطِ تنسیخ پھیرا تھا۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ کچھ شعر دیکھیے:

اگر نہ کرتی وہ زلفِ دراز کوتاہی	جنونِ عشق کا کاہے کو سلسلا جاتا
کب مٹا عشق کا نشاں دل سے	زخم اچھا ہوا تو داغ رہا
کرتا ہوں اس طرح سے بسر کوئے یار میں	در سے اٹھادیا پسِ دیوار رہ گیا
دکھایا کنج قفس مجھ کو آب ودانے نے	وگرنہ دام کہاں، میں کہاں، کہاں صیاد

چلو تم بھی شہیدانِ محبت کے مزاروں پر زیارت کو فرشتے آسمانوں سے اترتے ہیں
گذرے جس دن ہم دنیا سے ہم نے جانا دنیا گذری
بہے کب تلک چشم تر جائے گی یہ ندی چڑھی ہے اتر جائے گی
تنہائی کی شب میں یہ رہا مشغلہ تا صبح کھولا کبھی در کو کبھی پھر اٹھ کے کیا بند
ہجر کی شب اضطرار دل سے ہوتا تھا یقیں اب دم اکھڑا اب کلیجا منھ کو آیا ٹوٹ کر
آپ کو بھولے ہیں لیکن نہیں بھولے تجھ کو یاد کیا رکھیں جو غافل ہوں تری یاد سے ہم
میرے ہمراہی مجھے چھوڑ گئے یاں ورنہ قافلہ والے تو سوتوں کو جگا لیتے ہیں
کھویا گیا ہوں وادیِ الفت میں کب سے رند برسوں گزر گئے مجھے اپنی خبر نہیں
سجدہ ہے عاشقوں کا وہیں چار سو درست کعبہ ہمارے یار کے کوچے کا نام ہے
اے جان! لب پہ آکے ٹھہرنے سے فائدہ رہنا ہوا تو رہ گئے چلنا ہوا چلے
عالم پسند ہوگئی جو بات تم نے کی جو چال تم چلے وہ زمانے میں چل گئی
بیان کیا کیجیے واردات اتنی ہے وہ بولتے نہیں کچھ منھ سے بات اتنی ہے

ان اشعار میں خارجیت ہے لیکن ویسی نہیں ہے جیسی ناسخ اور خواجہ وزیر کے ہاں ملتی ہے۔ ان میں شاعر کا ہلکا سا تجربہ شامل ہے اور اس تجربے کی وجہ سے اس میں ہلکا سا جذبہ اور داخلیت بھی در آئی ہے۔ پھر زبان و بیان میں ایسی سادگی ہے جو روزمرہ کی بول چال کی زبان اور محاورے کی رچاوٹ سے پیدا ہوئی ہے۔ ان کے ساتھ رعایت اور دوسرے صنائع کے خوب صورت استعمال سے ان میں رنگینی بھی پیدا ہوگئی ہے۔ ان سب عناصر کی آمیزش سے رند کے شعر میں اثر تو پیدا ہوگیا ہے لیکن یہ اثر آفرینی سادہ گو میر کی اثر آفرینی جیسی نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ میر کا تخلیقی سفر داخلیت سے خارجیت کی طرف ہوتا ہے جب کہ رند کا سفر خارجیت سے داخلیت کی طرف ہوتا ہے اور وہ بھی بہت دور تک نہیں۔ رند کے شعر میں یہ سفر آتش کی طرح بھی نہیں ہوتا۔ وہ اپنے شعر میں اتنی داخلیت شامل کرتے ہیں جس سے اثرِ شعر پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لے۔ اسی وجہ سے رند اس سارے حسن، اس ساری مشاقی، زبان و بیان پر قدرت کے باوجود، میر، مصحفی، درد اور آتش کی سطح پر نہیں آتے اور دوسری صف میں، امتیاز کے ساتھ، کھڑے رہ جاتے ہیں۔ ان اشعار میں جو خصوصیت ہمیں متاثر کرتی ہے وہ زبان کا استعمال ہے۔ رند اور ان کے معاصر شعرا نے شاعری کی زبان سے فارسیت کو کم کیا۔ فارسی تراکیب اور عربی الفاظ کو بھی کم استعمال کیا اور خالص اردو پن سے ٹکسالی زبان کے تخلیقی روپ کو اجاگر کیا اور اس میں ایسا لطفِ بیان اور چٹخارا پیدا کیا کہ خود اردو زبان سونا بن گئی۔ اس دور میں یہ کام دلّی سے کہیں زیادہ لکھنؤ میں ہوا۔

ان شعرا نے ایک کام اور کیا کہ ایک طرف طرزِ جدید کے رجحان کو طرح طرح سے استعمال کر کے اسے اتنا مانجھا اور اتنی کثرت سے استعمال کیا کہ نئی نسلوں کے لیے اس رنگِ شاعری میں کوئی کشش باقی نہیں رہی اور جلد ہی انھوں نے دوسرا راستہ تلاش کیا۔ یہ نیا رجحان زبان کی شاعری کا رجحان ہے جو یکسانیت کے ساتھ ناسخ و آتش کے شاگردوں میں ملتا ہے۔ یہ رنگ ان ہی لوگوں کی کاوش سے نمایاں ہوا اور آنے والے زمانے میں ایک الگ رجحان بن کر ابھرا۔ اس رنگ شاعری کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ شعر کسی تجربے، کسی احساس، معنی آفرینی یا مضمون بندی کے لیے نہیں کہا گیا ہے

بلکہ زبان کے چٹخارے کے لیے کہا گیا ہے جس سے سننے والے کو فوراً لطف آ جائے۔ اس رجحان کے ساتھ شاعری طرز جدید سے ہٹ کر زبان کی شاعری بن گئی۔ یہ رجحان رند کے ہاں یہ صورت اختیار کرتا ہے:

دیکھ کر کوچے میں اپنے مجھے بولا وہ شوخ نہیں کم بخت کہیں اور ٹھکانا تیرا
جو ترک عشق نہ کرتا بھلا تو کیا کرتا میں اپنی جان سے جاتا تمھارا کیا جاتا

نہیں معلوم انھیں کیا حال میری بے قراری کا
غلط کہتے ہیں، دم دیتے ہیں، جھوٹے ہیں، مکرتے ہیں

کس سے کہیے کون سنے گا کیا کیا گزرا کیا کیا گزری
رو کر کہا جو میں نے کہ مرتا تھا میری جان ہنس کر دیا جواب کہ پھر کیوں نہ مر گئے
وعدے پر تم نہ آئے تو کچھ مر گئے نہ ہم کہنے کی بات رہ گئی اور دن گزر گئے
سن کے آواز مرے رونے کی جھنجھلا کے کہا یاالٰہی اسے موت آئے یہ غارت ہو جائے
نہ بھولوں گا ہرگز نہ بھولا ہوں اب تک عنایت کرم مہربانی تمھاری
تا فلک آہِ شرر بار جو فرقت میں گئی غل پڑا عالمِ بالا میں کہ پھونکا پھونکا

آتش کے شاگرد رند اور ناسخ کی شاگرد دبلی اوسط رشک طرز جدید سے ہٹ کر زبان کی شاعری کی طرف آ جاتے ہیں اور ان کی شاعری اردو زبان کے خالص روپ کو اجاگر کرتی ہے۔ ان سب لوگوں نے اردو کا اپنا روپ دریافت کیا اور زبان کو چٹخارے کے ساتھ استعمال کر کے اسے کندن بنا دیا۔ زبان کی اسی سادگی کی وجہ سے ان کے متعدد اشعار زبان زد خاص و عام ہو گئے۔ رند کے ہاں بھی ایسے متعدد شعر ملتے ہیں:

کیا ملا عرضِ مدعا کر کے بات بھی کھوئی التجا کر کے
سیر کی خوب پھرے پھول چنے شاد رہے باغباں جاتے ہیں گلشن ترا آباد رہے
کرے گا آپ وہ آغاز کا بخیر انجام نہ ابتدا سے ہے مطلب نہ انتہا سے غرض
کون سی صورت ہماری زیست کی بتلاؤ رند ایک جانِ ناتواں ہے سیکڑوں آزار ہیں
ہم جو کہتے ہیں سراسر ہے غلط سب بجا ہے آپ جو فرمایئے
آ عندلیب مل کے کریں آہ وزاریاں تو ہائے گل پکار میں چلاؤں ہائے دل
چار دن کی دوستی کا ہے زمانے میں رواج کس توقع پر کسی سے آشنائی کیجیے

رند آتش کے شاگرد تھے لیکن اس وقت کی فضا میں ناسخ کا رنگِ شاعری رچا ہوا تھا۔ مشاعروں میں، جو اس زمانے کا سب سے طاقتور میڈیا تھا، کامیابی کے لیے اس رنگ میں شعر کہنا، لمبی لمبی غزلیں، دوغزلہ سہ غزلہ کہنا، طرحی غزل میں ہر قافیے کو استعمال کرنا، غزل میں ''عشق'' کے بجائے حسنِ محبوب کا بیان کرنا، اخلاقی موضوعات کو شعر میں باندھنا، صائب کا سا مثالیہ انداز اختیار کرنا، رعایت لفظی و صنائع کا استعمال کرنا۔ شعر میں لفظوں کو صحت و صفائی کے ساتھ، باندھنا ''طرز جدید'' کا مقبول رنگِ سخن تھا۔ یہ سب کام رند نے بھی کیے اور ایسے سلیقے سے کیے کہ وہ اپنے دور میں ایک ممتاز غزل گو کی حیثیت سے مشہور و نمایاں ہو گئے۔ رند نے بیک وقت آتش و ناسخ کے رنگِ شاعری کو اختیار کیا۔ بیان میں اپنے استاد کی طرح بے ساختہ پن و روانی پیدا کی۔ یہی بے ساختہ پن رند کی شاعری کا امتیاز ہے۔ رند کی

شاعری میں یہ بے ساختہ پن دو وجہ سے پیدا ہوا۔ ایک اس وجہ سے کہ انھوں نے ناسخ کے برخلاف فارسی تراکیب اور عربی الفاظ بہت کم استعمال کیے اور ان کی جگہ اردو کے الفاظ، محاورے اور روزمرہ استعمال کر کے اپنا رشتہ بول چال کی زبان سے قائم رکھا۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ رند نے اپنی شاعری میں صفائیِ مطلب اور خوش رنگی پیدا کرنے کے لیے معنی کو لطفِ بیان سے ملایا۔ یہ عمل تخلیقی سطح پر ان کے لیے ہمیشہ معیارِ شاعری بنا رہا:

مطلب میں صفا ہو یہ تکلف ہے زباں کا　　دقت ہوئی معنی میں تو کیا لطف بیاں کا

وہ لوگ جو کہتے ہیں کہ اس دور کے شعرا اپنے زمانے کے حالات و آلام کا ذکر نہیں کرتے، بھول جاتے ہیں کہ غزل میں ہر بات رمز و کنایہ میں کہی جاتی ہے اور اس کے لیے شاعر وہ اشارات، کنایے اور تلمیحات استعمال کرتا ہے جن سے غزل سننے یا پڑھنے والے پہلے سے واقف اور حدیثِ دیگراں میں بات کی تہ تک پہنچنے کے عادی ہوتے ہیں۔ اس دور کی غزل نے بھی اپنے دور کی ترجمانی کی اور حالات و واقعاتِ زمانہ کو دوسروں تک پہنچایا۔ جو لوگ اس دور کے حالات سے آج بھی واقف ہیں، ان کے لیے یہ اشعار اس عصر کی ترجمانی کرتے ہیں مثلاً یہ ایک شعر دیکھیے

لڑوا رہے ہیں شیخ و برہمن کو بے جہت　　در پردہ کر رہے ہیں یہ سارے فتور آپ

یہاں شیخ و برہمن (مسلمان۔ ہندو) کا اشارہ اتنا واضح ہے اور در پردہ، بے جہت اور فتور کے الفاظ ذہن کو اس سمت میں لے جاتے ہیں کہ در پردہ یہ فتور پیدا کرنے والا (انگریز) قاری یا سامع کے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے اور شعر اپنے عصر کی ترجمانی کے باعث پراثر ہو جاتا ہے۔ اردو غزل کو اس زاویے سے دیکھیے تو ایک وسیع و بسیط دنیا کھل کر سامنے آ جاتی ہے۔ آج کا شاعر بھی صیاد، قفس، باغ، دام، بال و پر، گل، چمن، آشیانہ، صحرا، خرابہ، ویرانہ، دار، منصور وغیرہ کنایات سے اپنے دور کی ترجمانی کر رہا ہے۔ فیض احمد فیض کی شاعری اس کی مثال ہے۔ یہی کام اس دور کے شاعر نے کیا۔ اردو غزل نے ہمیشہ یہ کام کیا ہے۔ آج بھی وہ یہ کام کر رہی ہے اور کل بھی وہ یہ کام کرے گی۔ اس بات کی مزید وضاحت کے لیے رند کی وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے اور جسے پڑھ کر ذہن فوراً واجد علی شاہ اور ان کے حالات کی طرف جاتا ہے:

کھلی ہے کنجِ قفس میں مری زباں صیاد　　میں ماجرائے چمن کیا کروں بیاں صیاد

اسی طرح رند کے یہ دو شعر اور دیکھیے:

تعلق حسرت پرواز کا تا قطع ہو جائے　　گرفتارِ قفس منقار سے خود پر کترتے ہیں

حق بولنا محال ہے جھوٹوں کے دور میں　　سولی چڑھائیں گے جو کہوں گا خدا لگی

برصغیر کی تاریخ کے اُتار چڑھاؤ کو اردو غزل نے ہر دور میں بیان کیا ہے۔ روحِ عصر کو سمیٹے بغیر شاعری ہرگز پراثر نہیں ہو سکتی۔ اس دور کی شاعری کو آپ اس دور کی تاریخ کے حوالے سے پڑھیے تو یہ ہم سے مکالمہ کرنے لگے گی۔ میر، سودا، درد، آتش، جیسے بڑے شاعروں نے بھی یہ کام کیا ہے اور صفِ دوم کے شعرا مثلاً برق، رشک اور رند نے بھی یہ کام کیا ہے اور اچھا کیا ہے۔

رند کی شاعری پر آتش کا اثر گہرا ہے لیکن ساتھ ہی میر کا ہلکا سا اثر بھی اکثر محسوس ہوتا ہے۔ مصحفی کی زبان نے جو لکھنؤ کی شاعری کو دیا اس کا اثر بھی رند کے ہاں موجود ہے لیکن آج رند کی اہمیت یہ ہے کہ وہ ان شعرا میں ممتاز ہیں جن کے زبان و بیان نے وہ روپ اختیار کیا کہ اردو زبان منجھ کر چمک اٹھی۔ زبان و بیان پر فارسیت بہت کم ہو گئی اور

اردو کا اپنا معیاری و خالص روپ سامنے آ گیا۔ زبان و بیان کا یہ نیا روپ لکھنوی شعرا کی دین ہے جس میں لطفِ بیان بھی ہے اور زبان کا چٹخارا اور مزہ بھی اور جس کی کوکھ سے آنے والے دور میں زبان کی شاعری نے جنم لیا:

مذاق سب کا جدا ہے سخن تو ایک ہے رند　　وہی سمجھتے ہیں جن کو شعور ہوتا ہے

لسانی سطح پر رند ناسخ کی پیروی نہیں کرتے بلکہ اپنے استاد آتش اور ان کے استاد مصحفی کی طرح زبان کو استعمال کرتے ہیں۔ ان کے ہاں پرانی زبان بھی حسبِ ضرورت اور موقع و محل کے عین مطابق استعمال میں آتی ہے مثلاً تلک:　نقش ہے دل پہ مرے آج تلک اے ظالم　　سب کی نظروں سے بچا کر آنکھ لڑانا تیرا

رند نے ایک پوری غزل ردیف تلک میں کہی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

دشوار اُڑ کے جانا ہے اب آشیاں تلک　　پرواز اپنی آگے تو تھی لامکاں تلک

ڈگنا بمعنی لڑکھڑانا)　ہر گام پہ ڈگتا ہے قدم راہِ وفا میں　　کھائی ہے جھپیٹ ایسی کہ سنبھلا نہیں جاتا

جھپٹ

آ چک　دمِ آخر ہی جو آنا ہو تو آ چک ورنہ　　بند ہوتی ہے ترے عاشقِ ناشاد کی آنکھ

جا چک　تجھ کو جانا ہے تو جا چک تو سویرے ورنہ　　کام میرا ہی تمام اے شبِ ہجراں ہوتا

واں　۔ یہی واں بھی زمیں پائی یہی واں آسماں نکلا

ہووے　یقیں نہ ہووے تو کر میرا امتحان صیاد

رند کے ہاں تذکیر و تانیث کا بھی ایک معیار مقرر ہو جاتا ہے جسے وہ، یکسانیت کے ساتھ، اپنی شاعری میں برتتے ہیں مثلاً وہ اب ناسخ کی طرح 'بلبل' کو مذکر اور مونث دونوں طرح نہیں باندھتے۔ ناسخ کے آخری دور میں اہلِ لکھنؤ نے بلبل کو مذکر باندھنا شروع کیا تھا۔ پھر یہی معیار ٹھہرا اور یہی یکسانیت کے ساتھ رند کے ہاں بھی ملتا ہے۔

رند کے ہاں جمع کی وہ ساری صورتیں ملتی ہیں جو اردو زبان میں آج مروّج ہیں لیکن گاہ گاہ وہ صورتیں بھی ملتی ہیں جس میں فارسی طریقے سے ''ان'' لگا کر جمع بنائی جاتی ہے جیسے

منتیں مانیاں درگاہوں میں چلے باندھے　　پر میسر نہ ہوا ساتھ سلانا تیرا

اسی کے ساتھ وہ صورت بھی ملتی ہے جہاں عربی فارسی الفاظ کی جمع اردو طریقے سے بنائی گئی ہے جیسے:

ع　یاد آ گئیں اگلی وہ غزل خوانیاں اے رند

ع　نہ دے سکے مرے اعمال کی مکافاتیں

ع　اختلاطوں میں ہے اک یہ بھی ہمارا اختلاط

ع　تو درانداز یاں او بادِ صبا کرتی ہے۔

جمع بنانے کے باقی سب طریقے وہی ہیں جو اردو کے معیاری طریقے ہیں۔ معیار کے اعتبار سے رند کی زبان آج کی زبان ہے۔ آتش کے ایک اور شاگرد میرزا وزیر علی صبا بھی رند کے ہم عصر اور اس دور کے شعرا میں نمایاں و ممتاز تھے:

شہرہ ہے صبا اب تو اپنی بھی فصاحت کا　　آتش کے مقلّد ہیں سحباں کسے کہتے ہیں

اگلے باب میں ہم وزیر علی صبا کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] جلوۂ خضر (جلد دوم)، صفیر بلگرامی، ص ۲۶۷، آرہ بہار، ۱۸۸۵ء

[۲] ''دوز میں پنہاں شدی اے آفتاب'' سے سالِ وفات برآمد ہوتا ہے۔ دیکھیے گلدستۂ عشق، دیوانِ ثانی، سید محمد خاں رند، ص ۳۱۳، نولکشور لکھنؤ، ۱۹۳۱ء

[۳] سراپا سخن، محسن لکھنوی، مرتبہ اقتدا حسن، ص ۴۸، لاہور ۱۹۷۰ء

[۴] ایضاً

[۵] گل رعنا، سید عبدالحی، ص ۳۷۷، مطبع معارف، اعظم گڑھ، طبع چہارم ۱۳۷۰ھ

[۶] گلدستۂ عشق دیوان ثانی، سید محمد خاں رند ص ۲۸۳، مطبع نولکشور ۱۹۳۱ء

[۷] سوانحات سلاطینِ اودھ، جلد اول، سید محمد میر زائر ص ۲۸، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء

[۸] قیصر التواریخ، جلد اول، کمال الدین حیدر، ص ۲۳۳، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء

[۹] گلدستۂ عشق، سید محمد خاں رند ص ۱۶۸، آٹھواں ایڈیشن، مطبع نولکشور کانپور ۱۸۹۵ء

[۱۰] ایضاً [۱۱] ایضاً

[۱۲] ایضاً [۱۳] ایضاً

[۱۴] گلدستۂ عشق، محولہ بالا ص ۱۶۵، ص ۱۷۱

[۱۵] گلستانِ سخن (جلد اول)، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۵۱۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۱۶] ایضاً ص ۳۹، ص ۷۵

[۱۷] جلوۂ خضر، جلد دوم، صفیر بلگرامی، ص ۲۶۷، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

[۱۸] گلدستۂ عشق، دیوان ثانی، محولہ بالا ص ۲۱۶

[۱۹] سوانحات سلاطین اودھ، جلد اول، سید محمد زائر، ص ۲۹، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء

[۲۰] جلوۂ خضر جلد دوم، محولہ بالا ص ۲۶۷

[۲۱] ارمغان گوکل پرشاد، گوکل پرشاد، مرتبہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ص ۳۵، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء

[۲۲] گلدستۂ عشق، محولہ بالا ص ۱۶۷

[۲۳] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۱۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۲۴] گلدستۂ عشق، دیوان ثانی، محولہ بالا ص ۳۰۴

[۲۵] ایضاً ص ۳۰۴

[۲۶] جلوۂ خضر (حصہ دوم)، صفیر بلگرامی، ص ۲۶۷، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

[۲۷] گلِ رعنا، سید عبدالحی، ص ۳۷۷، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۳۷۰ھ

دوسرا باب

میر وزیر علی صبا لکھنوی

حالات اور مطالعۂ شاعری

میر وزیر علی صبا (۱۸۰۵ء؟-۱۸۵۵ء) میر بندہ علی لکھنوی کے بیٹے اور خواجہ حیدر علی آتش کے نامور شاگرد تھے۔ بچپن میں ان کے ماموں اشرف علی نے متبنیٰ کر لیا تھا۔ انھیں کی نگرانی میں وزیر علی کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ اس زمانے میں فارسی و عربی، صرف و نحو اور منطق و طب کی تعلیم، نصاب کا حصہ تھی۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ انھوں نے شرح ملا تک تحصیل علم کیا تھا۔[۱] فارسی کی اچھی اور عربی کی بقدر ضرورت تعلیم پائی تھی۔[۲] ان کا سالِ ولادت کسی تذکرے یا کتب تواریخ میں نہیں ملتا۔ کریم الدین نے صرف اتنا لکھا ہے کہ "عمر ان کی چالیس برس۔"[۳] گویا جب ان کا ترجمہ لکھا گیا تو وزیر علی صبا کی عمر چالیس برس تھی۔ کریم الدین نے اپنے تذکرے کی "تالیف سے درمیان ۱۸۴۷ء فراغت پائی۔"[۴] جس کی مزید توثیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ ۱۲۶۳ھ مطابق ۱۸۴۷ء میں اس کے آخری صفحات لکھے۔[۵] اگر قیاس کر لیا جائے کہ ۱۸۴۵ء میں وزیر علی صبا کا ترجمہ کریم الدین نے اپنے تذکرے میں قلم بند کیا تو گویا ۱۸۰۵ء صبا کا سالِ ولادت متعین کیا جا سکتا ہے۔ سن ہجری کے مطابق یہ ۱۲۲۰ھ-۱۲۲۱ھ ہوتا ہے۔ ۱۲۷۱ھ میں صبا گھوڑے سے گرے۔ کان منھ سے خون بہنے لگا۔ اطبا نے فصد کا مشورہ دیا۔ فصد کھلوائی تو نبضیں ڈوب گئیں۔ حالت غیر ہو گئی اور اسی رات کے پچھلے پہر انتقال کر گئے۔ اس دن رمضان المبارک کی ۲۷ اور جمعرات کا دن (۱۳/ جون ۱۸۵۵ء) تھا۔[۶] وفات کے وقت ان کی عمر پچاس سال تھی۔ بہت سے شعرا نے قطعات تاریخ وفات کہے جن میں ان کے دوست امداد علی بحر بھی شامل تھے:

بحر ازیں مصرع جاں سوز گل سال دمید — "چمن ہستیِ موہوم صبا شد برباد" ۱۲۷۱ھ

صبا یار باش، دوست نواز اور "بہت خلیق" انسان تھے۔[۷] صبح سے شام تک ان کے مکان پر احباب کا مجمع رہتا۔ جو آتا اس کی خاطر تواضع کرتے۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ "ان کے جگت آشنا ہونے کے شہرہ سے ان کی صحبت اور جلسے کا تذکرہ اکثر ہوتا ہے"[۸] حاجت مندوں کی مالی و اخلاقی مدد بھی کرتے۔[۹] فراخ دل اور وسیع النظر تھے۔ صبا کو واجد علی شاہ کی سرکار سے دو سو روپے ماہوار[۱۰] اور نواب محسن الدولہ نبیرہ غازی الدین حیدر کے ہاں سے تیس روپے ماہوار ملتے تھے۔ ان کے علاوہ کئی باغ اور کچھ پر امیسری نوٹ بھی ان کی ملکیت تھے جن کا منافع مسٹر جوزف کی معرفت وصول ہوتا تھا۔[۱۱] فراغت سے زندگی گزارتے تھے اور سارے شہر میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ اپنے استاد آتش کا بہت خیال رکھتے تھے۔ صبا نے کئی جگہ اپنے استاد کا ذکر کیا ہے:

بیتِ ہستی کے صبا ہو گئے معنی روشن — خواجہ آتش سا زمانے میں جو استاد آیا

صبا مرنجاں مرنج انسان تھے۔ سعادت خاں ناصر نے ایک واقعہ لکھا ہے کہ ''میں نے ایک دن ایک دوست سے پوچھا کہ میر وزیر صاحب علم عروض میں بھی کچھ دخل رکھتے ہیں۔ انھوں نے فرمایا کہ ایک شخص نے اپنی غزل روبرو میر وزیر صبا کے پڑھی۔ اس میں ایک شعر تھا کہ تقطیع اس کی معلوم نہ ہوتی تھی۔ صبا نے کہا یہ شعر ظاہرا ناموزوں معلوم ہوتا ہے۔ اس شخص نے کہا یہ شعر موزوں ہے۔ میں نے یہ شعر میر علی اوسط رشک کو سنایا تھا۔ اگر ناموزوں ہوتا تو وہ اطلاع کر دیتے۔ کہنے لگے اگر علی اوسط رشک سن چکے ہیں تو موزوں ہے۔'' [۱۲] یہ واقعہ ناصر نے یہ بتانے کے لیے لکھا ہے کہ صبا کو عروض پر قدرت حاصل نہیں تھی لیکن اس واقعہ سے ان کے مرنجاں مرنج، فراخ دل اور بامروت ہونے کا بھی پتا چلتا ہے۔ آغا حجو شرف کے اشعار سے بھی صبا کے مزاج کی تصدیق ہوتی ہے [۱۳]:

جو سید وزیر علی تھے صبا — فرشتہ وہ تھے ان کو بخشے خدا
جہاں آشنا، باوفا، خوش چلن — خوش اوقات، خوش باش، خوش پیرہن
ہوئے بارہ سو پر اکھتر جو سال — گرے گھوڑے پر سے کیا انتقال
وہ آتش کے شاگرد تھے بے مثال — زباں آور و شاعر خوش جمال
نہ کیوں کر کہیں ہم انھیں لاجواب — کہ ان کا تو ہر شعر ہے لاجواب

میر صبا کے شاگردوں کی تعداد بھی دوسرے ہم عصروں سے زیادہ تھی اور ان میں سے اکثر صاحب دیوان اور خود استاد تھے۔ کاظم علی خاں نے ان کے ۳۸ شاگردوں کے نام مع تخلص دیے ہیں۔ [۱۴] بیٹوں میں میر بادشاہ علی بقا (داماد مرزا سلامت علی دبیر) میر عابد علی رسا اور حیدر حسین کے نام آتے ہیں۔ بیٹیوں میں مرتضیٰ بیگم، حاتم علی مہر کی بہو اور سخاوت علی ضیا کی زوجہ تھیں۔ ایک بیٹی اور تھیں جو حکیم رضا حسین سہا لکھنوی سے بیاہی تھیں۔ [۱۵]

صبا کا دیوان ''غنچۂ آرزو'' [۱۶] (۱۲۷۲ھ) کے نام سے مطبع محمدی لکھنؤ سے محمد یعقوب انصاری نطق کے زیر اہتمام ۲۵ رجب ۱۲۷۲ھ/۲ اپریل ۱۸۵۶ء کو شائع ہوا۔ اس کا سالِ ترتیب ۱۲۷۱ھ ہے جو نطق کے مصرع کہی تاریخ تمامی کی ''گلستانِ سخن'' کے آخری دو لفظوں سے برآمد ہوتا ہے۔ اس میں صبا کی ۲۲۷ غزلیں ہیں اور ''الف'' کے تحت ۴، ''ح'' کے تحت ایک اور ''ز'' کے تحت ایک ادھوری غزل بھی شامل ہے۔ مفردات کے تحت سات شعر شامل ہیں۔ ان کے علاوہ صبا کی تین رباعیات اور چار قطعاتِ تاریخ بھی درج ہیں۔ یہ دیوان صبا بنام ''غنچۂ آرزو'' کا پہلا ایڈیشن تھا۔ اس کے بعد دوسری بار یہ دیوان مطبع کارنامہ لکھنؤ سے ماہ صفر ۱۲۸۶ھ/مئی جون ۱۸۶۹ء میں اور تیسری بار مطبع ثمر ہند سے محرم ۱۲۹۴ھ/فروری ۱۸۷۷ء میں شائع ہوا۔ مطبع نامی لکھنؤ سے ایک اور ایڈیشن ''کلیاتِ صبا'' کے نام سے ابوالحسنات قطب الدین احمد کے اہتمام سے دوسری بار ماہ فروری ۱۸۹۰ء/ ۱۳۰۷ھ میں شائع ہوا جس میں صفحہ ۱۲۷ تک وہی کلام شامل ہے جو ''غنچۂ آرزو'' میں ملتا ہے اور صفحہ ۱۲۷ سے ۱۵۲ تک صبا کی ''مثنوی صیدیہ'' شامل ہے۔ ۱۹۹۲ء میں دیوانِ صبا مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا جسے عابد علی عابد نے غنچۂ آرزو کو بنیاد بنا کر برسوں پہلے مرتب کیا تھا۔ اس میں ''مثنوی صیدیہ'' شامل نہیں ہے۔

''مثنوی صیدیہ'' شکارنامہ ہے جس میں اس شکار کی تفصیل دی گئی ہے جسے نواب محسن الدولہ بہادر اور واجد علی شاہ کے وزیر اعظم نواب احمد علی خاں نے کھیلا تھا۔ یہ مثنوی ۱۲۶۴ھ میں وزیر علی صبا نے لکھی جیسا کہ رشک کے مصرع تاریخ: ''مثنوی یا شکارنامہ یہ ہے'' اور مولوی کرامت علی کے مصرع تاریخ: ''بود آشکارا بہارِ شکار'' سے برآمد ہوتے

ہیں۔[۱۷] مثنوی کی ہیئت کے مطابق حمد، نعت، منقبت، مدح حضرت ظلِ سبحانی واجد علی شاہ، صفت شہر لکھنؤ مدح حضور پرنور نواب محسن الدولہ بہادر اور مدح وزیر اعظم نواب احمد علی بہادر ضیغم کش کے بعد ''سبب تالیف'' میں بیان کیا ہے کہ ایک دن جو میں حاضر ہوا تو نواب نے فرمایا کہ حالِ شکار کو نظم کرو اور جو کچھ دیکھا ہے اسے موزوں کرو۔ صبا نے اسے نظم کیا اور اس مثنوی کا نام ''صیدیہ'' رکھا۔

صبا نے مدح میں، خواہ وہ حمد و نعت میں ہو یا بادشاہ و نواب کی مدح ہو، شیر کا استعارہ ستعمال کیا ہے۔ یہ بھی بتایا ہے کہ جب یہ دونوں شکار کے لیے روانہ ہوئے تو بادشاہ نے فرمایا کہ کسی طور ہمارے لیے زندہ شیر قید کر کے لایا جائے۔ صبا نے اس مثنوی میں نہ صرف سفر کے مختلف مناظر پیش کیے ہیں بلکہ جنگل، صحرا، کوہ، دشت، سبزہ زار کے مناظر بھی بیان کیے ہیں۔ ساتھ ہی دلیری کے ساتھ شیر کے شکار کی تفصیل بھی دی ہے۔ شہد کی مکھیوں کے حملے کو بھی بیان کیا ہے جو دوران شکار لاکھوں کی تعداد میں سب پر حملہ آور ہو گئی تھیں۔ شیروں کو زندہ پکڑنے کے لیے جو طریقہ اختیار کیا گیا تھا، اسے بھی بیان کیا ہے۔ دو دعائیہ اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔

''مثنوی صیدیہ'' کی بحر تو رزمیہ ہے لیکن اس کا مزاج بیانیہ و بزمیہ ہے۔ اس مثنوی میں منظر کشی تو دلچسپ ہے لیکن خود شکار کا بیان ایسا ہے جیسے کوئی ناواقف شخص بیان کر رہا ہو حالانکہ چھ زندہ شیر پکڑنے اور ۳۴ شیر مارنے کا واقعہ کوئی معمولی بات نہیں تھی۔ اس میں جو شکار کی سنسنی خیزی تھی اس سے مثنوی کو بہت دلچسپ اور پر اثر بنایا جا سکتا تھا۔ شکار کو صبا نے ایسے بیان کیا ہے جیسے میدانِ کارزار برپا ہو۔ واضح رہے کہ شکار نامہ بھی رزمیہ نہیں ہوتا اور اس لیے اس مثنوی کو بھی رزمیہ مثنوی کے معیار سے نہیں دیکھنا چاہیے۔ ادبی حسن اور بیان کی چاشنی مثنوی میں موجود ہے اور اسے دلچسپی و روانی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ صنائع بدائع رعایت و مبالغہ سے صبا نے اسی طرح لطفِ بیان پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جیسا ان کی غزلوں میں ملتا ہے۔ جذبات نگاری نہ اس دور کی شاعری کا مزاج تھا اور نہ وہ اس دور کے مقبول ناسخی رنگ سے مناسبت رکھتا تھا۔ یہ مثنوی ایک شکار کا بیان ہے جسے ایک غیر شکاری نے فرمایش پر نظم کر کے محفوظ کر دیا ہے۔ یہ صبا کی واحد مثنوی ہے۔ بنیادی طور پر صبا غزل کے شاعر ہیں اور ان کی جو کچھ خداداد صلاحیت تھی وہ غزل ہی میں ظاہر ہوئی ہے۔

وزیر علی صبا (م ۱۸۵۵ء) نے جب شعور کی آنکھ کھولی تو لکھنؤ کی فضا میں چاروں طرف بلند پردازی اور مضمون بندی کا رنگ چھایا ہوا تھا اور یہی وہ ''طرز جدید'' تھا جس کے موجد شیخ امام بخش ناسخ (م ۱۲۵۴ھ/۱۸۳۸ء) تھے۔ اس کا اثر نہ صرف ناسخ کے شاگردوں پر تھا بلکہ خود آتش اور ان کے شاگرد بھی، اپنی حیثیت منوانے کے لیے، اسی رنگ میں شاعری کر رہے تھے۔ ناسخ نے تخلیقی سطح پر، جو اپنا الگ راستہ بنایا تھا وہ دراصل ''سادہ گوئی'' کے خلاف ردِ عمل کی حیثیت رکھتا تھا۔ ناسخ نے اسی لیے جذبہ و احساس کو شاعری سے خارج کر کے مضمون بندی اور پروازِ تخیل پر نئی شاعری کی بنیاد رکھی تھی۔ اسی کے ساتھ ناسخ نے اپنے طرز کو نئی صورت دینے کے لیے ہندی الاصل الفاظ بھی اپنی شاعری سے خارج کر کے ان کی جگہ عربی الفاظ استعمال کرنے کو رواج دیا تھا۔ اس پر ہم ناسخ کے مطالعے میں اور دوسرے کئی مقامات پر بحث کر چکے ہیں۔ نئی نئی پے چیدہ تراکیب وضع کرنے کا عمل بھی اسی نئے رجحان کا نتیجہ تھا۔

ناسخ کے آخری زمانے میں ان کے شاگردوں نے محسوس کیا کہ ہندی الاصل الفاظ و محاورات کو خارج کرنے سے شاعری کی زبان لطفِ سخن سے عاری اور بول چال کی زبان سے دور ہوئی جا رہی ہے، انھوں نے نہ صرف

ہندی الاصل کو دوبارہ استعمال کرنا شروع کیا بلکہ روزمرہ ومحاورہ کے استعمال کو بھی خاص اہمیت دی۔ یہ صورت یکساں طور پر ہمیں ناسخ و آتش کے شاگردوں میں دکھائی دیتی ہے۔ خود آتش کا بھی یہی زاویہ نظر تھا کہ ہندی الاصل الفاظ ومحاورات استعمال نہ کرنے سے لطفِ سخن کم ہو گیا ہے۔ آتش نے نہ صرف خود ایسا کیا بلکہ اپنے شاگردوں کو بھی متوجہ کیا۔ اس نئے رجحان میں خود ناسخ کے نامور شاگرد وزیر لکھنوی اور علی اوسط رشک وغیرہ بھی شامل تھے اور آتش اور ان کے شاگرد رند لکھنوی اور صبا لکھنوی بھی شامل تھے۔ کلام وزیر اور رشک کے دیوان دوم وسوم اسی رجحان کی ترجمانی کرتے ہیں۔ گویا اس بات پر ساری نئی نسل متفق تھی کہ بول چال کی عام زبان اور روزمرہ ومحاورہ کے استعمال سے شاعری میں لطفِ بیان پیدا ہو جاتا ہے۔ اس رجحان کی پیروی میں شاگردانِ ناسخ آتش سے زیادہ قریب تھے۔ لیکن فرق یہ ہے کہ ناسخ کے شاگردوں نے جذبۂ واحساس کو تو شاعری سے خارج رکھا لیکن ہندی الاصل الفاظ ومحاورات کو وہ عام طور پر استعمال کرنے لگے۔ ادھر آتش کے شاگردوں نے ہندی الاصل الفاظ ومحاورات کو لطفِ بیان سے ملا کر ہلکے سے جذبہ واحساس کو بھی اس میں شامل کر دیا۔ یہ اثر ہمیں رند کے ہاں زیادہ ملتا ہے۔ صبا بھی اسی راستے پر چلتے ہیں۔ یہ وہ رجحان تھا جو لکھنؤ میں پیدا ہوا اور نئی نسل کا غالب رجحان بن گیا۔ لکھنوی شاعری میں جو صحتِ زبان اور ہندی الاصل الفاظ ومحاورات کے استعمال پر زور دیا جاتا ہے وہ اسی رجحان کی ایک شکل ہے۔ ابتذال کی وجہ یہ تھی کہ ایک طرف تو یہ عیش پرست معاشرہ خود ابتذال میں مبتلا تھا اور ساتھ ہی جدت مضمون کی تلاش میں وہ مضامین بھی باندھے جانے لگے جو اب تک نہیں باندھے گئے تھے اور یہاں ابتذال وغیر ابتذال میں کوئی فرق نہیں کیا گیا۔ یہ مضامین مبتذل ہونے کے باوجود پہلی بار شاعری میں آئے تھے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ لکھنوی شاعری مبتذل مضامین باندھنے کی وجہ سے ایسی بدنام ہوئی کہ جب اور جس کسی کا ایسا شعر سننے یا دیکھنے میں آتا تو اسے لکھنوی رنگ کا نام دے دیا جاتا۔ یہ رجحان نئے مضامین کی تلاش کا منطقی نتیجہ تھا۔ اس لحاظ سے دیکھیے تو اس دور کے ہر شاعر کے اندر رنگ ناسخ موجود تھا جس کی گواہی اس دور کے ہر شاعر کا کلام آج بھی دے رہا ہے۔ صبا کے ہاں بھی استاد آتش کی طرح، یہ اثر واضح طور پر موجود ہے۔

ہمارا سوزِ دل کیوں کر نہ روشن ہو زمانے پر	کہ خورشید فلک تارا ہے اپنے بختِ واژوں کا
سرکشی پر جو وہ سرو ستم ایجاد آیا	پاس اترے کے گھستا ہوا شمشاد آیا
بڑھایا آبروئے دل سے وہ رتبہ تصور کا	خم گردوں بنا ہر بلبلا، بحرِ تفکر کا
زلف کو روئے مخطط پر جگہ دی یار نے	زنگیِ شب کو ملا پروانۂ جاگیرِ صبح
جنوں کا ولولہ موقوف ہے سیرِ بیاباں پر	الٰہی پھٹ پڑے سقفِ فلک دیوار زنداں پر
اے صبا ہم بھی وہ آندھی ہیں بقول ناسخ	اڑ کے جائے گا کہاں تختِ سلیماں ہم سے

اسی ''طرز جدید'' کے عام اثر کی وجہ سے صبا کو بھی ناسخ کا قول یاد آتا ہے اور مرزا غالب کو بھی۔ ناسخ اس دور کے ہر شاعر کے باطن میں موجود ہے۔

صبا مضمونِ تازہ کی تلاش کرتے ہیں اور ساتھ ہی جب سرقے، توارد اور ترجمے سے بچنا چاہتے ہیں تو وہ ان مضامین کو بھی باندھ دیتے ہیں جو کسی نے نہیں باندھے اور اسی سے وہ ابتذال پیدا ہوتا ہے جس سے لکھنوی رنگ سخن آج موسوم ہے:

سوزشِ دل سے ہے اف اف شبِ تنہائی میں	ہائے رہ رہ کے ٹپکتا ہے یہ پھوڑا کیا کیا

نہ چھوڑیے گا جو سونا بدل کے کروٹ کا　　تو سر ہے بندے کا اور پایہ ہے چھپر کھٹ کا
جھوٹوں کا بادشاہ کہوں اے صنم تجھے　　یہ حال ہے کہ بات کہی اور مکر گیا
یار بے ڈھب، رخ ادھر ناوک مژگاں کا ہے　　دیکھیے دیکھیے غربال کلیجا ہو گیا
صندل سی وہ کلائیاں اپنے گلے میں ہوں　　ہتھ پھیریاں نصیب ہوں چندن سی ران پر
رہتی ہے آٹھ پہر آپ کو کنگھی چوٹی　　اپنی زلفوں میں گرفتار نظر آتے ہو
رنگ لایا ہے انتظار ان کا　　آنکھ کا تل سفید زیرہ ہے

نئے نئے مضامین کی تلاش کے شوق میں لکھنؤ کے شاعروں نے زندگی کے ہر کھونٹ کی سیر کی اور سب کنویں جھانکے اور ابتذال وغیر ابتذال کی تمیز سے بے نیاز ہو گئے لیکن ساتھ ہی ہندی الاصل الفاظ ومحاورات کے استعمال سے لطف بیان کا پورا خیال رکھا۔ ان سب شعرا کی زبان بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ عربی وفارسی کی بھاری بھرکم تراکیب بھی اسی لیے بہت کم ہو گئی ہیں۔ یہ سارا بوجھ تو جناب ناسخ اپنے ساتھ لے گئے اور نئی نسل لطفِ زبان کی شاعری کی طرف آ گئی۔ اب بول چال کی سادہ زبان میں مضمون بندی اور اردوئے خاص میں عام پسندی نے ایک نئے رجحان کی صورت اختیار کر لی۔ صبا اسی رجحان کے ترجمان اور لکھنوی رنگِ سخن کے ممتاز نمائندہ ہیں۔ ان کی شاعری جذبہ واحساس سے عاری ہے۔ یہ عشقیہ شاعری نہیں بلکہ حسنیہ شاعری ہے۔ صبا بھی آتش کی پیروی میں عاشقانہ انداز سخن کا دم تو بھرتے ہیں لیکن ان کا عشق بھی حسنِ محبوب تک محدود رہتا اور اوپری اوپری سی چیز نظر آتا ہے۔ عشق اس معاشرے کے بس کا روگ نہیں ہے۔ اس دور میں صرف آتش ہی ایک عشقیہ شاعر ہے جو فقیر ومتوکل ہے اور جس کا تخلیقی مزاج اس سطح پر اس دور سے مطابقت نہیں رکھتا۔

اس دور نے جتنے ضرب الامثال اشعار اردو زبان کو دیے، اتنے شاید ہی کسی دور نے دیے ہوں۔ آتش کے ہاں ان کی تعداد بہت ہے اور ان کے شاگردوں کے ہاں بھی یہی صورت ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ آتش نے روزمرہ ومحاورہ اور صفائی زبان کے ساتھ خیال کو اس طرح لفظوں کا جامہ پہنایا کہ وہ تصویر بن گیا اسی کو ان کے شاگردوں نے اپنایا اور ایسے اشعار اور مصرعوں کو جنم دیا کہ سنتے ہی زبان پر چڑھ جاتے ہیں۔ یہی ان شاعروں کا معیار شاعری تھا۔ صبا کے یہ شعر اسی معیار کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

شعر وہ کہیے ادھر پڑھیے ادھر مشہور ہو　　جس کا مطلب صاف ہے اس بات کی کیا بات ہے
مضمونِ پیچ دار ہیں مکروہ اے صبا　　اشعار ہر زمین میں ہیں عاشقانہ فرض

شاعری میں زبان وبیان کے اس معیار کو برقرار رکھنے کے باعث ضرب المثل اشعار کی تعداد اسی لیے شاگردانِ آتش کے ہاں بہت زیادہ ہے۔ ان اشعار میں جس سلیقے سے زبان، محاورہ اور روزمرہ کو سادگی سے استعمال کیا گیا ہے، جس طرح بول چال کی زبان سے لفظوں کو جمایا گیا ہے اور جس تیور سے زبان کو لہجے کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے شعر منھ سے بول اٹھتا ہے اور فوراً زبان پر چڑھ جاتا ہے۔ صبا کے یہ چند شعر دیکھیے۔

دل میں اک درد اٹھا آنکھوں میں آنسو بھر آئے　　بیٹھے بیٹھے ہمیں کیا جانیے کیا یاد آیا
ناداں ہیں جو رکھتے ہیں امید کسی سے　　جز ذاتِ خدا کوئی کسی کا نہیں ہوتا
دیکھیں رغبت سے تو کہتا ہے وہ شوخ　　کوئی حلوا ہے کہ کھا جائیے گا

فکر کونین کی رہتی نہیں ہے خواروں میں — غم غلط ہو گیا جب بیٹھ گئے یاروں میں

ٹالو نہ کل پہ آج کا تم وعدۂ وصال — اے جان زندگی کا نہیں اعتبار کچھ

آپ ہی اپنے ذرا جور و ستم کو دیکھیں — ہم اگر عرض کریں گے تو شکایت ہوگی

کس کس کو یاد کیجیے کس کس کو روئیے — کیا کیا نہ آسماں کے ہوا انقلاب سے

خدا کا قہر بتوں کا عتاب رہتا ہے — اس ایک جان پہ کیا کیا عذاب رہتا ہے

نشاں سدا نہیں رہتا ہے نام رہتا ہے — وہ کام کر کہ زمانے میں واہ واہ رہے

جو حال دیکھتا ہے وہ کہتا پیام بر — آئیں نہ آئیں آگے انھیں اختیار ہے

اس زبان کو ناسخ کی زبان سے ملایئے تو یہاں ایک لوچ، لہجے کا سبھاؤ لفظوں کی ترتیب، بیان کی سادگی وصفائی، بات کو تراش کر پیش کرنے کا سلیقہ نظر آئے گا۔ اس دور کے شعرا نے، جس میں صف دوم کے شعرا پیش پیش ہیں۔ اردو زبان کو مانجھ کر اس طرح پیش کیا کہ زبان و بیان تازہ ہو گئے اور اسے ایک نئی توانائی مل گئی۔ خیال کی سطح پر وہ اکثر آپ کو مسخر معلوم ہوں گے لیکن بیان کی سطح پر، بول چال کی زبان سے رشتہ جوڑ کر، انھوں نے اسے ایک نئی قوت دی۔ ان شعرا نے ناسخ و آتش کے رنگِ سخن کو طرح طرح سے استعمال کر کے پامال وفرسودہ کر دیا۔ ناسخ تو بالکل پامال ہو گئے لیکن آتش اپنے عشقیہ انداز اور جذبہ واحساس کے ساتھ اپنے تجربے کو بیان کرنے کی منفرد خصوصیت کی وجہ سے اور نمایاں وممتاز ہو گئے۔

صبا اور رند صف دوم کے شعرا کے سرخیل ہیں۔ صبا کے ہاں تعقیدِ لفظی نہیں ہے۔ شتر گربگی نہیں ہے۔ ایسے بھرتی کے الفاظ نہیں ہیں جنھیں حشو وزوائد کہا جا سکے۔ باقی صبا کے ہاں وہ ساری خصوصیات یا کمزوریاں موجود ہیں جو اس دور کی شاعری میں ملتی ہیں یعنی تصنع، رعایت، ایہام اور دوسرے صنائع، حسن محبوب کا بیان، مثالیہ انداز، سنگلاخ زمینوں میں طویل غزلیں، ہر قسم کے مبتذل وغیر مبتذل مضامین باندھنے کا رواج، اخلاقی مضامین اور کلیئوں کو شعر کا جامہ پہنانے کا طریقہ، یہ سب صبا کے ہاں بھی موجود ہیں لیکن جو چیز صبا کو اپنے معاصرین میں ممتاز کرتی ہے وہ بول چال کی زبان کو لہجے کے ساتھ اس طرح استعمال کرنا کہ لطفِ سخن، لطفِ زبان ٹکسالی پن اور رنگینی وسلاست پیدا ہوں۔ صبا کے ہاں یہ اثر ناسخ سے نہیں بلکہ آتش سے آیا ہے۔ ناسخ، اصلاحِ زبان کے سارے زور وشور کے باوجود، سے اردو پن سے دور لے گئے تھے۔ آتش اور ان کے شاگردوں نے اس اردو پن کو دوبارہ بحال کیا جو خوبصورت بھی ہے اور دل کش بھی۔ صبا نے بھی یہی کام کیا۔ اگر صبا کی تراکیب کا ناسخ کی تراکیب سے مقابلہ کیا جائے تو صبا کی تراکیب میں پیچیدگی اور اشکال نہیں ملے گا۔ اس میں عام فارسی الفاظ کے استعمال سے تراکیب وضع کی گئی ہیں جیسے زلف شب گوں۔ دامانِ قاتل، ہجومِ گلِ صحرائی۔ رشتۂ دام بلا۔ اثر تیر دعا۔ لوح طلسم خاک۔ تار نظر۔ دیدۂ وحدت۔ مثل نقش کف پا۔ سوزِ تپ فرقت۔ تہ گنج شہیداں۔ شب ماہتاب ہجر۔ پنبۂ داغ قمر۔ چراغ شب یلدا۔ صفت طائر بسمل۔ روشنی چراغ رخ حبیب۔ تخفیفِ جور دام بلا وغیرہ۔ شاعری کی حیثیت سے صبا کی شاعری پھیکی اور بے مزہ ہے۔ اگر اس شاعری کو آتش کی شاعری کے سامنے رکھا جائے تو یہ بے اثر شاعری ہے لیکن فن کے اعتبار سے اس میں سجاوٹ ہے۔ دونوں مصرع پوری طرح مربوط ہیں۔ ردیف وقافیہ ایک دوسرے سے ہم آہنگ و پیوست ہیں۔ روانی وسلاست ہر شعر میں عام طور پر ملتی ہے۔ بول چال کے نئے نئے الفاظ کو حسنِ صحت کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے جس سے اردو

لغت کا دامن وسیع ہوگیا ہے۔ اس دور کے شاعروں کے جتنے الفاظ، سند کے طور پر لغت نویسوں نے حوالے کے لیے استعمال کیے ہیں بہت کم ادوار کو یہ خصوصیت حاصل ہوئی ہے۔

صبا کے ہاں محاورہ و روزمرہ شعر کا جزو بن کر آیا ہے اور اس طور پر آیا ہے کہ لطفِ سخن بڑھ جاتا ہے۔ یہ صبا کا عام رنگ ہے۔ آتش، رند اور صبا کا کلام پڑھ کر تین باتیں واضح طور پر محسوس ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ عاشقانہ رنگ سخن کے تعلق سے، جذبہ و احساس شاعری میں واپس آ رہا ہے۔ دوسرے، لطفِ زبان کا رجحان بڑھ رہا ہے اور تیسرے بول چال کی زبان اپنے سارے الفاظ و محاورات کے ساتھ دوبارہ واپس آ رہی ہے۔ صبا کے یہ شعر ان تینوں رجحانات کی ترجمانی کرتے ہیں:

جنوں میں باغِ عالم کو جو دیکھا — عجب صحرائے وحشت ناک نکلا

کھو گیا ایسا طریقِ عشق میں — خود نہیں معلوم میں کیا ہوگا

آبرو دل کی کدورت نے نہ چاہی ورنہ — یہ وہ قطرہ ہے جو بڑھ جاتا تو دریا ہوتا

اے موسمِ خزاں ترا خانہ خراب ہو — کانٹوں کے ڈھیر اور گلوں کے مقام پر

بارالہا! اپنا جوشِ عشق دے — قطرۂ ناچیز کو طوفان کر

کس قدر طالبِ دیدار ہیں اللہ اللہ — دیکھیے ہوتا ہے ہنگامۂ محشر کس دن

ہزار بار قیامت گزر گئی ہم پر — مگر ہنوز شبِ انتظار باقی ہے

دے دیا دل یار کو مٹی کے مول — مفت اس یوسف کا سودا ہوگیا

پڑھے یار غیروں میں ناما ہمارا — یہ قسمت ہماری یہ لکھا ہمارا

اس سروقد کے سامنے مارے حجاب کے — گڑ گڑ گئے ہیں سروِ لبِ جو کمر کمر

ہم وہ بسمل ہیں کہ ٹھنڈے نہیں ہوتے جب تک — دامنِ زخم سے قاتل کو ہوا دیتے ہیں

جب میں کہتا ہوں کہ دل پھٹ گیا اپنا تم سے — تار باتوں کا لگا کر وہ رفو کرتے ہیں

آنکھ لڑتے ہی ہوئے آپ کے تیور میلے — دیکھیے کر گئی گھونگھٹ صفِ مژگاں ہم سے

صبا خود متعدد شاگردوں کے استاد تھے۔ شعر سجا کر، جما کر کہتے تھے۔ زبان پر انھیں ایسی قدرت حاصل تھی کہ کم لوگوں کو ہوگی۔ انھوں نے روزمرہ کی بول چال کے متعدد ایسے الفاظ، جو شاعری میں استعمال نہیں ہوتے تھے، سلیقے اور ہنرمندی کے ساتھ استعمال کیے ہیں۔ ناسخ کے زیرِ اثر ایسے الفاظ متروک قرار دے دیے گئے تھے۔ آتش چونکہ انھیں استعمال کرتے تھے اس لیے صبا نے اس استعمال کو مزید رواج دیا مثلاً

لفظ	مثال
پوٹا	پوٹا بنتا ہے، چشم پر آب کا پھایا
پینترے	کون آکے پینترے نہ یہاں پر بدل گیا
کھبے	وہ جلا کر مجھ کو مردم کی نگاہوں میں کھبے
بھٹیوں	ے کش ہیں بھٹیوں کا ہمیں ہے دھواں پسند
پھکیت، پالٹ، مونڈھا، کڑک	یہ ہاتھ اس پھکیت کے عاشق پہ صاف ہیں پالٹ، طمانچہ، چاک کے کڑک مونڈھا سر کمر

نکور	روتا ہوں نوبتِ شب غم کی نکور پر
ڈھب ڈھبا	آخر میں ڈوبا ڈھب ڈھبا کر
پرچھا	پرچھا ہوجائے فیصلا کر
ڈھئی	دونوں ڈھئی دیے ہیں ترے آستان پر
ہتھ پھیریاں	ہتھ پھیریاں نصیب ہوں چندن کی ران پر
کاوے لگانا	کاوے لگایا کرتا ہے وہ تے سوار روز
پٹانا	محتسب پٹائے ساقی کی ہوا ایسی بندھے
اینڈنا	اینڈتے پھرتے ہیں دیوانے سربازار خوش
چبلی	بات اب تک ہے چبلی، یہ لڑکپن کب تک
ہرا کچوہ	خون تمام جسم کا دم میں ہوا ہرا کچوہ
چرتر	اے بتِ پرفن تجھے کیا کیا چرتر یاد ہیں
تھڑجیوں	ان تھڑجیوں کے خاک کبھی دل بڑھے نہیں
گل چھرے	خوب گل چھرے اڑاتے، چمنِ عالم میں
سنسی، سوہاں	سنسی کسے کہتے ہیں سوہاں کسے کہتے ہیں
کھٹکیاں	کھٹکیاں دو نہ رشتۂ جاں میں
بھبھوکے	لگا کر ناک ساغر کو، جو سونگھا اس بھبھوکے نے
براتا	مروئے خواب مرگ سے اٹھیں گے براتے ہوئے
اچھو	حلق میں ایسا پڑا پھندا، ہوا اچھو مجھے
اُلپچنا	اُلپچتا ہوں سمند رکو میں گہر کے لیے
ٹپلیٹی	خوب رضواں سے ٹپلیتی ہو پسِ مرگ اے حور
اوپی	اس ترک کی اوپی ہوئی شمشیر دیکھیے
گھمڈا	گھمڈا ہوا ایسا مری آہوں کا دھواں ہے
لچھن جھڑنا	لچھن جھڑے ہوئے ہیں مہ وآفتاب کے
پرکھالانا	سکہ داغ جنوں قیس سے پر کھالائے
تھتھیانا	بوسے کے مانگنے پر نہ یوں منھ تھتھائیے
دھاڑیکا دھاڑا	جائے کوثر پر یونہیں دھاڑیکا دھاڑا چاہیے
تلپٹ	یہ نقدِ دل کہیں تلپٹ نہ اے پری ہوجائے
پیچ پانچ	زاہد کے پیچ پانچ کا سب حال کھل گیا

ہندی الاصل الفاظ کے ساتھ اس دور میں انگریزوں کے بڑھتے ہوئے سیاسی، معاشرتی وتہذیبی اثر کے ساتھ انگریزی زبان کے الفاظ بھی، اردو صوتی نظام کے مطابق، زبان اور شاعری میں داخل ہو رہے ہیں۔ صبا کے

یہاں بھی یہ دو لفظ ملتے ہیں:

رفل (Rifle): ع رفل پڑی، کوئی غنچہ جو باغ میں چٹکا۔ آتش نے بھی اسے شاعری میں استعمال کیا ہے۔

ارگن (Organ): ع کوک دیتے ہیں تو بجتا ہے یہ ارگن کیسا

صبا عام طور پر لفظوں کو اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں مثلاً:

بایاں	اے مغ بچو تمھارا بایاں قدم میں لوں گا
زور	واہ کیا زور نزاکت ہے تری اے ساقی
پھنک رہا ہے	پھنک رہا ہے کہیں ناقوسِ برہمن کیسا
نازکی	لچکے گی نازکی سے ہر اک گام پر کمر
پھر دوبارہ	پھر دوبارہ طور پر بجلی گرے
کاٹو	زبان کا ٹو صیاد ہم اسیروں کی
رکھے	اللہ سلامت رکھے اس کو وہ جہاں ہے

ایک مصرع میں ضرورت قافیہ کے لیے تو دا کو واحد باندھا ہے جب کہ صحتِ زبان کے لحاظ سے وہاں جمع آنا چاہیے:

ع ڈھیر ہیں گردِ کدورت کے بھی تو دا دل میں

اسی طرح ایک شعر میں ''ہم جلیس'' باندھا ہے یہ غلط العام ہے، اسی طرح آج بھی بولا جا رہا ہے۔ رند کے ہاں بھی ملتا ہے اور شاگردانِ آتش اسے اسی طرح استعمال کرتے ہیں۔ صبا کا یہ شعر دیکھیے:

یہ ہم جلیس ، یہ ہمدم ہیں بزم ہستی تک لحد میں کوئی کسی کا شریکِ حال نہیں

''افسانۂ لکھنؤ'' میں آغا حجو شرف نے بھی کئی جگہ ہم جلیس باندھا ہے:[۱۸]

اب آنے لگیں ملکہ کی ہم جلیس امیرانہ باتیں طبیعت نفیس

ایک اور جگہ: رئیسوں میں ہیں خاندانی رئیس جہاں میں سلاطیں کے ہیں ہم جلیس

اسی طرح: بڑے نامور ہیں یہ دونوں رئیس کہ یہ بادشاہوں کے ہیں ہم جلیس

مولوی عصمت اللہ انسخ (شاگرد عبدالغفور نساخ) نے بھی اپنے رسالے ''طومارِ اغلاط'' میں صبا کے نہ صرف اس شعر پر بلکہ کئی دوسرے اشعار پر اعتراض کیے ہیں اور یہ بحث، جو نساخ کے رسالے ''انتخابِ نقص'' سے شروع ہوئی تھی جس میں انیس و دبیر کے کلام اور استعمالِ زبان پر اعتراض کیے تھے، اتنی بڑھی تھی کہ معرکۂ قتیل و غالب کے بعد یہ دوسرا بڑا معرکہ تھا جس کا ذکر ہم نساخ کے مطالعے میں ''انتخابِ نقص'' کے تحت اسی جلد میں تفصیل سے کر آئے ہیں۔ ''طومارِ اغلاط'' میں چھ نامور شعرائے لکھنؤ کے کلام پر اعتراض کیے گئے تھے جن میں ناسخ، آتش، وزیر، منیر شکوہ آبادی، امیر مینائی کے ساتھ وزیر علی صبا بھی شامل تھے[۱۹] ''ہم جلیس'' غلط العام ہے لیکن اس دور کی شاعری میں بول چال کی زبان کے استعمال کے رجحان نے جس معیار کو ابھارا تھا وہ یہ تھا کہ وہ مفرد و مرکب الفاظ جو اہلِ علم و صاحبانِ ذوق بولتے ہیں، انھیں اسی طرح شاعری میں بھی استعمال کرنا چاہیے اور اسی معیار کے تحت صبا نے ''ہم جلیس'' باندھا تھا۔ جس طرح ان کے استاد آتش نے ''مشیت'' (بجائے عربی ''مشایعت'') یا کلگی (بجائے کلغی) باندھا تھا۔ آتش نے تین غزلوں میں ''فی الواقعی'' (بجائے فی الواقع) باندھا ہے۔ اگر وہ ایک بار باندھتے تو کہا جا سکتا تھا کہ یہ آتش کی غلطی

تھی لیکن تین بار اور نہایت ہنرمندی کے ساتھ باندھنا اس بات کی علامت ہے کہ یہ اس رجحان کا اثر تھا جس میں لفظوں کو اسی طرح استعمال کرنے پر زور دیا جا رہا تھا جس طرح اہلِ زبان و اہلِ ادب انھیں بولتے ہیں خواہ وہ عربی اصول کے خلاف ہی کیوں نہ ہو۔ یہی بات انشا اللہ خاں انشا نے ''دریائے لطافت'' میں بطور اصول لکھی تھی۔ یہی وہ معیار ہے جو اس وقت بھی درست تھا اور آج بھی درست ہے۔ اردو ایک زندہ زبان ہے جس کا اپنا مزاج، اپنا صوتی نظام اور اپنا کینڈا ہے۔ جب انگریزی ''رائفل''، ''رفل'' ہوسکتا ہے تو ''ہم جلیس'' اور ''فی الواقع'' کو کیوں غلط ٹھہرایا جائے۔ یہ رجحان دراصل ناسخ کے صحتِ زبان کے سخت اصولوں کے خلاف ردعمل تھا۔ ناسخ کے اصولوں کو آتش اور ان کے شاگردوں نے مسترد کر دیا تھا اور جلد ہی یہ اصول مروج ہو گئے۔

صبا آتش کے ممتاز شاگرد اور اس دور کے ان شعرا کے زمرے میں آتے ہیں جو لکھنؤ کے رنگ شاعری کے ترجمان ہیں اور اس روایت کو طرح طرح سے استعمال کر کے اس کے سارے امکانات کو، دوسرے شعرا کے ساتھ، اپنے تصرف میں لے آتے ہیں۔ صف دوم کے شعرا روایت کے اعادہ اور تکرار سے یہی کام کرتے ہیں اور نئی نسلوں کے لیے نئے راستوں کی تلاش کا دروازہ کھول دیتے ہیں۔ نیا رجحان اسی طرح پیدا ہوتا ہے اور پرانی روایت اسی طرح ٹکسال باہر ہو جاتی ہے۔ صبا نے جس طرح اردو زبان کو مانجھنے، اسے نیا روپ دینے کا کام کیا وہ ہمیشہ اہم رہے گا۔

شہرہ ہے صبا اب تو اپنی بھی فصاحت کا   آتش کے مقلد ہیں سحباں کسے کہتے ہیں

آغا حجو شرف بھی آتش کے شاگردوں میں ممتاز ہیں۔ انھوں نے شاعری کو سنجیدگی سے اپنی تاریخی مثنویوں اور خصوصیت کے ساتھ اپنی غزلوں میں استعمال کیا ہے۔ مثنوی اور غزل ہی ان کی پہچان ہیں۔ وہ اس دور کے راوی بھی ہیں اور مورخ بھی۔ ان کی تخلیقات کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] طبقات الشعرائے ہند، کریم الدین و فیلن، ص ۴۲۷، دہلی ۱۸۴۸ء

[۲] گل رعنا، سید عبدالحی، ص ۳۷۴، طبع چہارم، اعظم گڑھ ۱۳۷۰ھ

[۳] طبقات الشعرائے ہند، محولہ بالا، ص ۴۲۷

[۴] ایضاً، ص ۳

[۵] ایضاً، ص ۵۰۲

[۶] یہ تفصیل میر ولد حسن فوق کے قطعہ تاریخ وفات میں دی گئی ہے۔ دیکھیے دیوانِ صبا، مرتبہ عابد علی عابد، ص ۳۵۳، ۳۵۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۲ء

[۷] طبقات الشعرائے ہند، محولہ بالا، ص ۴۲۷

[۸] جلوۂ خضر، صفیر بلگرامی، (جلد دوم)، ص ۲۶۸، آرہ بہار ۱۸۸۵ء

[۹] دبستانِ آتش، شاہ عبدالسلام، ص ۱۸۰، مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۷ء۔ شاہ عبدالسلام نے جو واقعہ درج کیا ہے اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے۔

[۱۰] طبقات الشعرائے ہند، محولہ بالا، ص ۴۲۷
[۱۱] خمخانۂ جاوید، جلد پنجم، لالہ سری رام، ص ۲۵۳۔۲۵۴، دہلی، سال ندارد۔
[۱۲] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۹۷، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۲ء
[۱۳] افسانۂ لکھنؤ، آغا جو شرف، مرتبہ سید محمود نقوی، ص ۹۸، دلّی ۱۹۸۵ء
[۱۴] انتخابِ صبا، مرتبہ کاظم علی خاں، ص ۶۔۷، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۲ء
[۱۵] ایضاً، ص ۵۔۶
[۱۶] ''غنچۂ آرزو'' مملوکہ اردو ڈکشنری بورڈ۔ کراچی
[۱۷] کلیاتِ صبا، وزیر علی صبا، ص ۱۵۲ (حاشیہ)، مطبع نامی لکھنؤ، بار دوم، فروری ۱۸۹۰ء
[۱۸] افسانۂ لکھنؤ، آغا جو شرف، مرتبہ سید محمود نقوی، ص ۴۳، ص ۷۵، ص ۷۷، دہلی ۱۹۸۵ء
[۱۹] صبا کے کلام پر مولوی عصمت اللہ انسخ کے اعتراضات کے لیے دیکھیے۔ معرکۂ سخن، عبدالباری آسی، ص ۱۶۰۔۱۶۸، نگار بک ایجنسی لکھنؤ ۱۹۳۲ء۔

تیسرا باب

آغا حجو شرف

حالات، موضوعاتی مثنویاں، مطالعۂ شاعری

آغا حجو شرف (وفات قبل ۱۳۰۵ھ/ ۱۸۸۷ء) واجد علی شاہ کے سمدھی اور اس دور کے ایک معروف ادبی شخصیت تھے جن کا نام، جیسا کہ خود شرف نے ''شکوۂ فرنگ'' اور ''افسانۂ لکھنؤ'' میں لکھا ہے، سیادت حسن سید جلال الدین حیدر خاں عرف آغا حجو اور شرف تخلص تھا۔[۱] شرف کے والد کا نام سید محمد تھا، وہ خدا داں اور ذی علم انسان تھے۔ ۲۵ ر جمادی الثانی ۱۲۷۹ھ کو وفات پائی[۲] زندگی بھر گوشہ نشین رہے اور بہتر برس تک اپنے بزرگوں سے پائے ہوئے ورثے کو کھاتے رہے۔ غدر کے زمانے میں ان کا گھر لوٹ لیا گیا اور ان کے سارے جواہرات شاہ جی نامی شخص نے ہتھیا لیے۔ جس شعر میں بہتر برس کا ذکر کرا آیا ہے وہ یہ ہے:

بزرگوں نے ان کو وہ ورثہ دیا　　　　بہتر برس صرف انھوں نے کیا

اس شعر سے واضح طور پر پتا نہیں چلتا کہ یہ بہتر برس وفات کے وقت ان کی عمر کا حساب ہے یا یہ ورثے کو صرف کرنے کی مدت ہے۔ غالب قیاس یہ ہے کہ وفات کے وقت سید محمد کی عمر ۷۲ سال تھی۔ اس سے ان کے والد سید محمد کا سالِ ولادت ۱۲۷۹-۷۲= ۱۲۰۷ھ متعین ہوتا ہے۔ اگر بیس سال کی عمر میں سید محمد کے ہاں آغا حجو شرف پیدا ہوئے تو کم و بیش ان کا سالِ ولادت ۱۲۲۷ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔ شرف نے کب وفات پائی، یہ بھی معلوم نہیں ہوتا لیکن ''دیوانِ شرف'' میں جو قطعات تاریخ دیے گئے ہیں ان میں آخری قطعہ میر انیس اور میرزا دبیر کی وفات کا ملتا ہے۔ میر انیس کی وفات ۲۹ ر شوال ۱۲۹۱ھ/ ۱۰ ر دسمبر ۱۸۷۴ء اور میرزا دبیر کی وفات ۳۰ ر محرم ۱۲۹۲ھ/ ۹ مارچ ۱۸۷۵ء کو ہوئی۔ گویا اس وقت تک شرف زندہ تھے۔ نواب امیر علی خاں امیر نے اپنی تصنیف ''وزیر نامہ'' کے چند نسخے واجد علی شاہ کی خدمت میں بھجوائے تو ایک نسخہ واجد علی شاہ نے شرف کو بھی بھجوایا جس کی رسید شرف نے ایک ''قطعہ رسید نظم مع تاریخ یافتن وزیر نامہ تصنیف نواب محمد امیر علی خاں وزیر السلطان بہادر'' کے ساتھ بادشاہ کو بھجوائی جس کے آخری شعر سے ۱۲۹۴ھ برآمد ہوتے ہیں[۳] گویا شرف ۱۲۹۴ھ تک زندہ تھے اور جب راجہ صاحب محمود آباد محمد امیر حسن خاں کے حکم پر ان کا دیوان ۱۳۱۳ھ میں شائع ہوا تو شرف وفات پا چکے تھے۔ دیوان کے سرورق پر شرف کو 'مرحوم' لکھا گیا ہے۔ واجد علی شاہ کی وفات محرم ۱۳۰۵ھ/ ستمبر ۱۸۸۷ء میں ہوئی۔ ان کا کوئی قطعہ تاریخ وفات ''دیوانِ شرف'' میں نہیں ہے۔ گویا شرف ۱۲۹۴ھ کے بعد ۱۳۰۵ھ/ ۱۸۸۷ء سے قبل وفات پا چکے تھے۔ شرف سوءِ تنفس میں مبتلا تھے۔ ایک مقطع اور ایک شعر میں بھی اس کا ذکر کیا ہے:

اے شرف سوءِ تنفس میں خدا کا دم بھر　　　　چونک غفلت سے یہی وقت ہے ہشیاری کا

غم نے ہی کی نہ سوءِ تنفس میں ہمدمی　　یہ بھی رہا تو چند نفس میہماں رہا

آغا حجو شرف شریف و نجیب خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ وہ "جوانِ وجیہہ، عالی خاندان، خوش لہجہ، ملایم زبان" [۴] تھے۔ خود بھی ایک شعر میں اپنی خلقت کی طرف اشارہ کیا ہے:

خلقت میں ہماری ہے ملنساری کی عادت　　تلووں سے جدا خارِ مغیلاں نہیں کرتے

واجد علی شاہ کے بیٹے اور ولی عہد محمد حامد علی خان شرف کی بیٹی نواب بیگم المخاطب بہ کوکب محل کے شوہر تھے۔ "شکوہ فرنگ" میں شاہزادے اور نواب کوکب محل کے حالات بھی درج کیے ہیں [۵] "دیوانِ شرف" میں اپنے داماد و ولی عہد کا قطعہ تاریخِ وفات (۱۲۹۱ھ) بھی درج ہے [۶] ولی عہد کے لڑکے بڑے میرزا اور ننھے میرزا ان کی بیٹی کے بطن سے تھے۔

شرف نے "شکوہ فرنگ" اور "افسانۂ لکھنؤ" میں اپنے حالات بھی درج کیے ہیں کہ وہ سید محمد کے بیٹے اور محمد حمید خاں مشہدی کے پوتے تھے۔ ان کے ایک اور داماد کا نام جعفر علی خاں تھا۔ باقر علی خاں ان کے ہم زلف تھے اور امیر علی خاں ان کے بھائی تھے۔ "افسانۂ لکھنؤ" میں ان کے چار شاگردوں شمس الدین، اشرف علی خاں اوج، نادر آغا اور جوزف جوہانس صاحب تخلص کے نام بھی آئے ہیں۔ واجد علی شاہ کی معزولی اور کلکتہ پہنچنے کے کوئی سات سال بعد ۱۲۸۰ھ میں وہ کلکتہ پہنچے جس کی تصدیق نساخ کے تذکرے "سخن شعرا" سے بھی ہوتی ہے۔ نساخ سے ان کی ملاقات یہیں بزم مشاعرہ میں ہوئی تھی۔ [۷] کلکتہ آنے کے بعد شرف اپنے داماد ولی عہد محمد حامد علی خاں کے ساتھ رہے۔ "دیوان شرف" میں ولی عہد کی غزلوں پر مخمس بھی ملتے ہیں۔

آغا حجو شرف سے تین تصانیف یادگار ہیں: ایک "شکوہِ فرنگ"، دوسری "افسانۂ لکھنؤ" اور تیسری "دیوانِ شرف" ہے۔

(۱) "شکوہِ فرنگ" ایک مثنوی ہے جس میں انگریز حکام کی شجاعت و بہادری اور مسلمان امراء و عمائدین کی ان سے وفاداری کی داستان رقم کی گئی ہے۔ شرف نے اس مثنوی کو انگریز سرکار میں اپنی سرفرازی کی امید میں پیش کیا تھا۔ "شکوہِ فرنگ" مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی کا متن اُس نسخے پر مبنی ہے جو انگریز سرکار میں پیش کیا گیا تھا اور جو برٹش لائبریری میں محفوظ ہے۔ اس نسخے میں وہ اشعار نہیں ہیں جو "شکوہِ فرنگ" کے اس مسودے میں درج ہیں جن کا حوالہ سید محمود نقوی نے اپنے "پیش لفظ" میں دیا ہے [۸] اور جن میں شرف نے کھل کر لکھا ہے کہ

خداوند نعمت مرا ہے یہ حال　　لٹا غدر میں تھا جو کچھ زر و مال
جو شاہی سلطانِ ذی جاہ تھی　　تو دو سو روپے میری تنخواہ تھی
میں برسوں سے کلکتہ میں ہوں یہاں　　وہ پنشن مری ہوگئی بے نشاں
نہ میں لکھنؤ کی طرف جاسکا　　نہ پنشن ہی کا تذکرہ آسکا

مثنوی "شکوہِ فرہنگ" کی آخری صورت ۱۲۸۴ھ میں مکمل ہوئی:

ہوئی نظم کچھ دن کی میعاد میں　　ہزار و دو صد چار ہشتاد میں
مرتب ہوا حجم نیرنگِ جنگ　　تو نام اس کا رکھا شکوہِ فرنگ

اور اس کی نقل ۲۷ رشعبان ۱۲۸۵ھ/۱۳ ردسمبر ۱۸۶۸ء بروز یک شنبہ کو تیار ہوئی اور یہی نقل انگریزی سرکار میں پیش کی گئی۔ "خاتمہ" سے، جو فارسی نثر میں ہے، دو اور باتوں کا پتا چلتا ہے کہ وہ "از مدت مقیم بہ کلکتہ مٹیا برج" تھے اور اس

زمانے میں وہ اپنے داماد ''ولی عہد بہادر کیواں قدر صاحب عالم مرزا محمد حامد علی بہادر'' کے دولت خانہ پر مقیم تھے۔ اسی خاتمے میں یہ شعر آتا ہے:

جو حکام ہیں مالکِ امتیاز　　وہ شاید کریں مجھ کو بھی سرفراز

ساری مثنوی ''شکوہ فرنگ'' میں یہی ایک شعر ہے جس میں سرفرازی کی امید ظاہر کی گئی ہے اور وہ بھی لفظ ''شاید'' کے ساتھ۔ بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ اس مثنوی کا کوئی خاطر خواہ نتیجہ برآمد نہیں ہوا۔

ادبی، فنی اور شعری لحاظ سے یہ ایک معمولی مثنوی ہے جس کی ہیئت تو مثنوی کی ہے لیکن مزاج قصیدے کا ہے۔ اس میں حمد کے نو، نعت کے سات اور منقبت کے چھ شعر کے علاوہ سولہ شعر میں حضرت عیسیٰ کی مدح و منقبت بھی شامل ہے۔ اس کے بعد ملکۂ معظمہ وکٹوریا کے جاہ و جلال، دربار، ان کے ولی عہد بہادر، وزرائے نامدار، اراکین پارلیمنٹ کی شان میں مدحیہ اشعار کہے گئے ہیں۔ اس کے بعد گورنر جنرل سر جارج لارنس اور لیفٹیننٹ گورنر کی مدح میں اشعار آتے ہیں۔ ان کے علاوہ ان ممتاز انگریزی و دیسی حکام کی مدح میں اشعار لکھے گئے ہیں جو مختلف عہدوں پر فائز تھے اور جن میں انگریز سرکار کے خیر خواہ عبدالغفور نساخ کے بھائی عبداللطیف خان بہادر، امیر علی خان، اعظم الدین حسن خاں، منشی اظہر حسین، منشی نواب جان، قاضی القضات مولوی مظہر وغیرہ کے ساتھ پنجاب کے لیفٹیننٹ گورنر منٹگلوٹ (میکلوڈ)، کمشنر دہلی جارج ولیم ہیملٹن، کمشنر لکھنو مسٹر لارنس، ریذیڈنٹ لکھنؤ مسٹر ہیس، کمانڈر ان چیف کلنڈ صاحب وغیرہ شامل ہیں۔

اس مثنوی میں حضرت سلطان عالم محمد واجد علی شاہ بہادر کا افسانۂ معزولی بھی درج کیا ہے جس میں بتایا ہے کہ حکومتِ برطانیہ ان سے رضا مند تھی اور ملکہ کی ان پر عنایت رہتی تھی لیکن جب ریذیڈنٹ سلیمن صاحب آئے اور انھوں نے بادشاہ سے کہا کہ وہ سلطنتِ اودھ کا خود دورہ کر کے وہاں کے حالات کا جائزہ لینا چاہتے ہیں اور واپسی پر سلیمن صاحب نے بتایا کہ ملک کے حالات بہت خراب ہیں اور ملک ویران ہو جائے گا تو یہیں سے کشیدگی شروع ہوئی اور سلیمن صاحب کے جانے کے بعد جب اوٹرم ریذیڈنٹ ہو کر آئے تو گورنر جنرل نے حکم دیا کہ اب بادشاہ کو معزول کر کے سلطنت ان سے لے لی جائے۔ بادشاہ نے کوئی مزاحمت نہیں کی اور یہ واقعہ ۲۷ ربیع الآخر ۱۲۷۱ھ کو پیش آیا۔ پھر بادشاہ کے کلکتہ اور امراء و عمائدین کے ہمراہ جانے کے بارے میں مدحیہ انداز میں لکھا ہے اور یہاں ان سب کی خدمات و وفاداری کا ذکر کیا ہے۔ یہ بھی لکھا ہے کہ ملکہ کشور محل (والدہ واجد علی شاہ) اپنے بیٹے کے ساتھ لندن جا کر ملکہ کے سامنے اپنا مقدمہ پیش کرتی ہیں اور کامیابی ہونے ہی والی تھی کہ ''غدر'' برپا ہو گیا اور جب یہ خبر وہاں پہنچی تو سارے کیے دھرے پر پانی پھر گیا۔ اس کے بعد شرف نے قدرے تفصیل کے ساتھ غدر کے حالات بیان کیے ہیں اور یہاں وہ پوری طرح انگریزوں کے حامی و خیر خواہ نظر آتے ہیں۔ باغیوں کو بدمعاش، مفسد اور لٹیروں کے الفاظ سے موسوم کیا ہے۔ بتایا ہے کہ اسی عرصے میں واجد علی شاہ بھی قلعہ میں نظر بند کر دیے گئے اور لکھا ہے کہ یہ واقعہ ۱۲۷۳ھ کا ہے۔ اسی عرصے میں باغیوں نے واجد علی شاہ کے ایک بیٹے مرزا برجیس قدر کو تختِ سلطنت پر بٹھا دیا جن کی عمر اس وقت گیارہ سال تھی۔ لکھنؤ کی غارت گری اور لوٹ مار کو بیان کر کے پھر انگریزوں کی فتح اور امن و امان قائم کرنے کو موضوع سخن بنایا ہے۔ اس عرصے میں انگریزوں نے واجد علی شاہ کے طرزِ عمل کو دیکھ کر انھیں رہا کر دیا اور ایک لاکھ روپے ماہوار کا وظیفہ مقرر کر دیا۔

اس کے بعد شرف نے راجا اور نوابوں کا ذکر کیا ہے جنھوں نے غدر کے زمانے میں انگریزوں سے وفاداری کی اور جن میں والی مرشد آباد، مہاراجہ بنارس، نواب رامپور یوسف علی خاں اور ان کے بیٹے نواب کلب علی خاں، بیگم بھوپال وغیرہ شامل ہیں۔ جو طرح طرح سے سرفراز کیے گئے۔ نواب فرخ آباد نے چونکہ باغیوں کا ساتھ دیا تھا، ان کی ریاست چھین لی گئی۔ یہ وہ واقعات ہیں جو ''شکوہ فرنگ'' میں بیان کیے گئے ہیں اور جن کی وجہ سے اس کی تاریخی اہمیت ہے۔ اس کے مطالعے سے اس دور کی تہذیب، اس کے طور اطوار، ادب آداب اور رکھ رکھاؤ کی ایک اجلی تصویر بھی سامنے آتی ہے۔ اس مثنوی میں اصل زور شاعری پر نہیں بلکہ واقعات کو اختصار کے ساتھ بیان کرنے پر ہے۔ اس میں واقعات کو الگ الگ ٹکڑوں میں، عنوانات قائم کر کے، بیان کیا گیا ہے۔ اس کے مطالعے سے بادشاہ کی امور سلطنت سے غفلت و بے توجہی کے علاوہ سیاسی، معاشرتی و تہذیبی سطح پر زوال کی تصویر بھی اجاگر ہوتی ہے۔ اس مثنوی کی زبان عام و سادہ ہے۔ حکام اور عہدہ داروں کے نام بھی چونکہ شعر میں لائے گئے ہیں جن کو مثنوی کی چھوٹی بحر میں موزوں کرنا ممکن نہیں تھا، اس لیے شرف نے ناموں کو توڑ کر شعر میں شامل کیا ہے جیسے:

لفٹیننٹ گورنر: ع گورنر جو لفننٹ ہیں نامدار

ڈپٹی عبداللطیف خاں: ع جو ڈپٹی ہیں عبداللطیف اور خان

اعظم الدین حسین خاں: ع جو ہیں آعظم الدین حسین اور خان

حسام الدولہ: ع حسام اور دولہ ہے جن کا خطاب

برجیس قدر: ع بس اب سنیے برجیس کا مجھ سے حال

لسانی سطح پر اس مثنوی میں یہ صورتیں بھی ملتی ہیں:

واو عطف کا استعمال: ع نہایت ہے ملکہ کو بھی چاہ و پیار

میز کو مذکر استعمال کیا ہے: ع عجب پر تکلف سجا میز ہے

رسم وراہ کو بھی مذکر باندھا ہے: ع یہاں سے رہا ہے بڑا رسم وراہ

جمع الجمع کی یہ صورت بھی ملتی ہے: ع ظروفات سب ہیں جواہر نگار۔ ع اراکینوں میں ہیں رکن رکیں

انگریز عورتوں کے لیے: ع وہاں تھیں جو انگریزنیں ذی وقار۔ ع سب انگریزنوں کو لیا۔

اعتراضی بجائے اعتراض: ع خطا کون ثابت ہماری ہوئی + جو یہ اعتراضی تمہاری ہوئی

اسی طرح انگریزی زبان کے متعدد الفاظ مثنوی میں استعمال ہوئے ہیں جیسے:

گیلاس (Glass): ع چمکنے سے ثابت ہے گیلاس کے

پارلیمنٹ (Parlament): ع سنو پارلیمنٹ والوں کا حال

پینشن (Pension): ع تو دیتے ہیں خانہ نشیں پینشنیں

کمنڈر (Commander): ع کمنڈر جواں تھے کلنڈ نام دار

شیل بم (Shell,Bomb): ع کہ کچھ امن تھا شیل بم سے جہاں

انیسویں صدی میں انگریزوں کے بڑھتے اقتدار اور سلطنت کے استحکام کے ساتھ انگریزی الفاظ اردو زبان میں داخل ہونے لگے جو مصحفی اور انشاءاللہ خاں انشا کے ہاں بھی ملتے ہیں اور وقت کے ساتھ تیزی سے بڑھتے چلے

جاتے ہیں۔ یہ عمل تواتر کے ساتھ آج بھی جاری ہے لیکن ان لفظوں کو جوں کا توں اپنانے کے بجائے اردو زبان کے صوتی نظام کے مطابق اپنانا چاہیے اور وہ الفاظ، مرکبات، اصطلاحات وغیرہ، جن کے متبادل پہلے سے موجود ہیں، ان کو اختیار کرنا چاہیے اور جن کو اردو میں وضع کیا جاسکتا ہے، اپنی زبان کے لسانی مزاج کے مطابق، وضع کر لینا چاہیے۔

(۲) ''افسانۂ لکھنؤ'': ''شکوۂ فرنگ'' کے بعد جب ہم ''افسانۂ لکھنؤ'' کو پڑھتے ہیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ افسانۂ لکھنؤ اور شکوۂ فرنگ دونوں مثنویوں کی نہ صرف بحر، ہیئت، تکنیک، رنگ اور مزاج ایک ہے بلکہ ''افسانۂ لکھنؤ''، ''شکوۂ فرنگ'' کی ترقی یافتہ صورت ہے جس کو بنیاد بنا کر ایک طرف اس کے متعدد اشعار ''افسانۂ لکھنؤ'' میں شامل کیے گئے ہیں اور ساتھ ہی حسب ضرورت ان میں کمی بیشی بھی کی گئی ہے۔ ''شکوۂ فرنگ'' انگریز سرکار میں پیش کرنے کے لیے تیار کی گئی تھی اور جب وہاں سے کوئی نتیجہ برآمد نہ ہوا تو آغا حجو شرف نے اسے واجد علی شاہ کے ملاحظہ کے لیے ایک اور روپ دیا۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' ۱۱ر ذالحجہ ۱۲۹۰ھ کو تیار ہوئی اور قدم بوسی کی اجازت کے لیے پیش کی گئی۔ اسے ہم وقائع واجد علی شاہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ خود شرف نے ''وقایات شاہنشہ لکھنؤ'' سے اس کی تاریخ تصنیف ۱۲۹۰ھ نکالی ہے۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' میں واجد علی شاہ کو مرکزی حیثیت دے کر ان کی تخت نشینی سے لے کر ۱۲۹۰ھ تک کے واقعات بیان کیے ہیں۔ ''شکوۂ فرنگ'' میں ''حمد'' کے ۹ شعر ہیں۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' میں ۱۶ شعر ہیں اور اس میں ایک شعر کا ایک مصرع تبدیل کیا گیا ہے۔ شعروں کی ترتیب بھی تبدیل کی ہے۔ شکوۂ فرنگ میں نعتِ رسولؐ کے ۷ شعر ہیں۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' میں ۱۱ شعر ہیں۔ ۷ شعروں میں سے ایک چھوڑ دیا ہے۔ دو مصرعوں میں ذرا سی تبدیلی کی ہے اور باقی شعروں کا اضافہ کیا ہے۔ ''شکوۂ فرہنگ'' میں منقبت علی مرتضیٰ'' کے ۶ شعر ہیں۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' میں ۲۷ شعر ہیں۔ ۶ شعر وہی ہیں اور ۲۱ شعروں کا اضافہ ہے جن میں دوبارہ راج ملنے کی دعا بھی مانگی گئی ہے:

یہ تقدیر بھولی ہے اللہ کو	نکالا ہے واجد علی شاہ کو
عطا کیجیے ان کو پھر تخت وتاج	ملے راج پھر ان کو راجیں یہ راج

''شکوۂ فرنگ'' میں حضرت عیسیٰ کی مدح میں ۱۶ شعر ہیں۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' میں انھیں خارج کر دیا گیا ہے۔ اس کے بعد ''شکوۂ فرنگ'' میں وقایہ جہان داری ملکہ وکٹوریہ اور ان کے دربار وغیرہ عنوانات کے تحت ۶۵ شعر آئے ہیں۔ یہ سب کے سب چھوڑ دیے گئے ہیں۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' میں منقبت کے فوراً بعد آغا حجو شرف اپنا تعارف کراتے اور نام ونشاں بتا کر لکھتے ہیں کہ وہ خواجہ حیدر علی آتش کے شاگرد ہیں۔ آتش کی مدح میں ۵ شعر کہے ہیں اور پھر لکھا ہے کہ:

صحیح النسب ہے مرا خانداں	ریاست سعادت بہم ہیں یہاں
یہاں سرفرازی قدامت سے ہے	توسل بھی دامانِ دولت سے ہے
عجب بات یہ دل میں آئی مرے	یکا یک یہ دل میں سمائی مرے
حقیقت اودھ کی جو تھی لظم کی	یہ کلکتے میں مثنوی نظم کی
ہزار اور دوصد پہ نوے تھے سال	کیا نظم کل حال ماضی وحال
جو کی وجہ تسمیہ کی جست و جو	کہا دل نے افسانۂ لکھنو
کیا سب قصہ جنگِ غدر	لکھا بدمعاشوں کا آہنگِ غدر

اس کے بعد وقار نامہ جلوس...... محمد واجد علی شاہ سے مثنوی شروع ہوتی ہے اور آئندہ موقع ومحل کے مطابق ''شکوہ

فرنگ'' کے وہ تمام اشعار ''افسانۂ لکھنؤ'' میں شامل کر دیے جاتے ہیں جن کی موضوعِ مثنوی کی مناسبت سے ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اس میں جو واقعات بیان کیے گئے ہیں وہ وہ ہیں جن کے شرف عینی شاہد ہیں یا جو انھوں نے مقتدر حضرات سے سنے ہیں، البتہ تکنیک وہی رکھی ہے جو ''شکوہ فرنگ'' کی ہے۔ یہاں بھی تمام امراء و عمائدین کا تعارف مدح کے ساتھ کیا ہے۔ اس طرح اس مثنوی میں سارا دربار سجا ہوا نظر آتا ہے۔ واجد علی شاہ کی دس سالہ حکومت کے بعد معزولی کا ذکر آتا ہے اور پھر تفصیل کے ساتھ سفرِ کلکتہ کی داستان رقم کی ہے۔ اس کے بعد ملکہ نواب کشور (والدہ ماجدہ) اور واجد علی شاہ کے بھائی جرنیل صاحب کے لندن جانے اور ملکہ وکٹوریہ سے ملنے کی روئیداد ہے۔ ''جنگ غدر'' کو تفصیل سے بیان کیا ہے اور بتایا ہے کہ کس کس طرح لکھنؤ لٹا اور کس طرح امرء و جاگیردار لکھنؤ چھوڑ کر چلے گئے اور جب بعد غدر واپس آئے تو ان کی حالتِ زار کیا تھی۔ ''افسانۂ لکھنؤ'' پڑھ کر اس دور کی تاریخ ہماری نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اس میں جن امراء، عمائدین، صاحبانِ علم و حکمت، شعرائے کرام، عمال و حکام کا ذکر آیا ہے، انھیں شرف نے قریب سے دیکھا تھا۔ ''شکوہ فرنگ'' میں مرزا غالب کا ذکر دس شعر میں کیا ہے۔ افسانۂ لکھنؤ میں یہی اشعار شامل ہیں۔ مرزا غالب کے بیان میں یہ بات نئی ہے کہ جب غدر کے بارے میں حکام کی غالب سے گفتگو ہوئی تو حکام نے انھیں بہت اہمیت دی اور ''صدر'' میں جگہ دی۔ دوسری یہ کہ ان کا کلام لندن بھیجا گیا تو:

ہوا حکم ملکہ کی سرکار سے　　　وثیقہ کرو ان کا سرکار سے
عمائد تو تھے اور نامی ہوئے　　　ہوئی پنشن ان کی یہ کامی ہوئے

مثنوی ''افسانۂ لکھنؤ'' میں متعدد ایسے امراء، شہزادگان، شہزادیوں، عمائدین، وزراء، اطبا، شعرا، علما، وغیرہ کا ذکر آیا ہے کہ جو کسی نہ کسی وجہ سے اس دور میں اہمیت رکھتے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں لکھنؤ اور اودھ اور بہادر شاہ ظفر اور دہلی پر کیا گذری اس کی داستان بھی رقم کی ہے۔ آغا حجو شرف کو باغیوں سے کوئی ہمدردی نہیں ہے۔ وہ انھیں لیرا، مفسد اور بدمعاش کہتے ہیں۔ جہاں تک شاعری و شعریت کا تعلق ہے ''افسانۂ لکھنؤ''، ''شکوہ فرنگ'' سے نسبتاً بہتر ہے۔ اس میں نہ رزم کا بیان قابلِ ذکر ہے اور نہ بزم کا۔ شرف کی کوشش یہ ہے کہ وہ واقعات کو بیانیہ انداز میں اس طرح پیش کر دیں کہ واجد علی شاہ کے حالات و وقائع کی ایک تصویر سامنے آ جائے، عمائدین کا رتبہ ہویدا ہو جائے اور بادشاہ قدم بوسی کی اجازت دے دیں۔ اس میں گاہ گاہ، تہذیب و معاشرت کے ایسے پہلو اور ایسے واقعات بھی بیان میں آئے ہیں جن کا ذکر کہیں اور نہیں ملتا مثلاً اسعد الدولہ حسن یار خاں افضل، شاگردِ آتش کا ذکر آیا ہے جن کی توجہ دلانے سے واجد علی شاہ نے شاعری شروع کی تھی اور مثنوی ''افسانۂ عشق'' ان کی فرمائش پر لکھی تھی۔ اس میں ایسی باتیں مثلاً مرزا غالب کی پنشن کی بحالی، مٹیا برج میں آگ لگنا، واجد علی شاہ کے پچیس ہزار کبوتر، نئی کوٹھیوں کی تعمیر و آرائش وغیرہ بھی بیان میں آ گئی ہیں۔ اس مثنوی میں حامیانِ واجد علی شاہ کا زاویۂ نظر پیش کیا گیا ہے۔ تاریخی لحاظ سے، اپنے سارے نقص و سقم کے باوجود، یہ اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے اور اس مثنوی کی تاریخی اہمیت واجد علی شاہ کے دور کے تعلق سے ہمیشہ باقی رہے گی۔ فن شاعری کے نقطۂ نظر سے اس میں متعدد دست اشعار ملتے ہیں۔ سارا زور واقعات کے بیان پر ہے۔ زبان سادہ ضرور ہے لیکن حشو و زوائد زیادہ ہیں۔ یہاں بھی ضرورتِ شعر کے لیے ناموں کو اسی طرح توڑا ہے جس طرح شکوہِ فرنگ میں مثلاً:

شفا اور دولہ تھا جن کا خطاب　. .　(شفا الدولہ)

جو تھے اہتمام اور دولہ یہاں (اہتمام الدولہ)

کیا پھر منور بہ دولہ کو قید (منورالدولہ)

اسی طرح : حکومت حسین اور آباد کی انھیں اور ممتاز دولہ کو دی

(حسین آباد۔ ممتاز الدولہ)

نسیم اور خان اور احمد بہ خاں جو ہیں دونوں بھائی یہ دونو جواں

(نسیم خان۔ احمد خان)

اسی طرح متعدد انگریزی الفاظ بھی ''شکوہ فرنگ'' کی طرح، ''افسانہ لکھنو'' میں استعمال ہوئے ہیں اور ان میں اردو زبان کے صوتی مزاج کو پیش نظر رکھا گیا ہے مثلاً

پلٹن (Platoon)	رسالے بہت پلٹنیں بے شمار
گارد (Guard)	ہوئے بیلی گارد میں خیمے کھڑے
لاٹ (Lord)	لکھا لاٹ ڈلہوزی نے آنے دو
جبرالٹی (Gibraltor)	اسی طرح جبرالٹی سے بڑھے
ممبر (Member)	کہ ہیں تین سو ساٹھ ممبر وہاں
حوض کامن (House of Common)	وہ ہے محکمہ حوض کامن جہاں
کلکٹر (Collector)	بڑے اک کلکٹر کے فرزند ہیں
سکتر (Secretary)	سکتر نے آکے یہ مژدہ دیا
اشٹام (Stamp)	لگا ملنے کاغذ پھر اشٹام کا
گائیڈ (Guide)	چھپی اردو گائیڈ میں پھر یہ خبر
ڈاکتر (Doctor)	محمد جو ہاشم یہ ہیں ڈاکتر

بعض الفاظ کا یہ دلچسپ استعمال دیکھیے :

جمع مونث : انگریزنیں	جو ذی رتبہ انگریزنیں آتی تھیں
لفظ کی جمع لفظیں	مگر دونوں لفظیں یہ ایک جا لکھو
خودی کرنا	خودی کر کے ناحق کیا انحراف
ماتم بپانا	یہ ہنگامہ ماتم بپانے کا تھا
ہم جلیس (کم از کم چار شعروں میں آیا ہے)	ع اب آنے لگیں ملکہ کی ہم جلیس
	ع جہاں میں سلاطیں کے ہیں ہم جلیس
	ع کہ یہ بادشاہوں کے ہیں ہم جلیس
	ع وہ نامی عماید کے ہیں ہم جلیس

آتش کے شاگردوں نے غزل کے ساتھ مثنوی کی روایت کو نہ صرف آگے بڑھایا بلکہ خود بھی بڑا نام پیدا کیا جن میں پنڈت دیاشنکر نسیم اور نواب مرزا شوق کے ساتھ آغا حجو شرف کا نام بھی نمایاں ہے لیکن بنیادی طور پر شرف غزل

کے شاعر ہیں اور صاحبِ دیوان ہیں [۹] ان دونوں مثنویوں کو پڑھ کر جب ''دیوانِ شرف'' کا مطالعہ کرتے ہیں تو ایک مشاق و پختہ گو شاعر سامنے آتا ہے جو آتش و ناسخ کے رنگِ شاعری کی تکرار تو ضرور کر رہا ہے لیکن ساری خارجیت کے باوجود اپنی روح، اپنے احساس کو بھی شامل کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ایک ایسا شاعر جسے زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے اور جو زبان کے لوچ و لچک کا شعور بھی رکھتا ہے۔ اس دور کے شعرا خصوصاً آتش کے شاگردوں نے روایت کی تکرار کے ساتھ، زبان کو مانجھا اور فارسی و عربی کے اثرات کو کم سے کم کر کے ٹکسالی اور بامحاورہ زبان کو اہمیت دی۔ شرف کے ہاں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ شرف کی شاعری پر رند اور صبا کی طرح آتش کا اثر بہت واضح ہے۔ ان کی غزلوں کو اگر آتش کی غزلوں کے سامنے رکھیں تو وہ ہمیں پھیکی اور اُتری اُتری سی نظر آتی ہیں لیکن وزیر، نساخ، اور رشک کے سامنے رکھیں تو ان میں، جذبہ و احساس کی وجہ سے، اثر و تاثیر محسوس ہوگی۔ اسی لیے آتش صفِ اول کے شاعر ہیں اور آغا حجو شرف صفِ دوم کے شاعر ہیں۔

شرف کی غزلوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوگا کہ تخلیقی سنجیدگی ان کی غزل کی پہلی خصوصیت ہے۔ یہ سنجیدگی ان کے مزاج اور اس اندازِ نظر سے پیدا ہوئی ہے جس میں اس دور اور خود شرف کے حالات نے شعور کی روح پھونکی ہے۔ ان کی ساری غزلیات میں، گنتی کے چند شعر چھوڑ کر، لکھنوی ابتذال اور وہ سوقیانہ پن نہیں ہے جو اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں اکثر نظر آتا ہے۔ ان کے اس مزاج پر ایک طرف اس دور کے تاریخی و سیاسی حالات اثر انداز ہوئے ہیں اور دوسری طرف احساسِ مرگ نے اس سنجیدگی کو جنم دیا ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں لکھنؤ پر جو کچھ گزری یا واجد علی شاہ کی معزولی، ۱۸۵۷ء کے سنگین واقعات اور خود سوءِ تنفس کی بیماری نے ان پر جو اثر چھوڑا وہ ''مرگ'' کا احساس تھا جس کا اظہار بار بار ان کی غزلوں میں ہوا ہے:

گور سے پہنچے کہاں تم اے شرف	اب بھی وہ سودا ہے یا کچھ کم ہوا
شرف وصیتِ آرائشِ لحد نہ کرو	فنا کے بعد تمھیں کر و فر سے کیا مطلب
پژمردہ اے خزاں گلِ شاداب کو نہ کر	اے موت لطفِ زندگی نوجواں نہ لوٹ
زیرِ زمیں جو شہر خموشاں میں قید ہیں	بندہ نواز ہوں گے یہ آزاد کس طرح
گلوں کو سونگھ چکے رہ چکے گلستاں میں	قفس میں چند نفس اب ہیں میہماں صیاد
اے شرف جسم سے اب روح کی رخصت ہے قریب	تندرستی سے سب اعضائے بدن ہیں مایوس
دم جو الجھا شبِ ہجراں میں تو آئی آواز	اب نہ گھبرائیں شرف آپ قضا حاضر ہے

ان کی کئی غزلیں تو ایسی ہیں جن کا موضوع ہی مرگ ہے مثلاً یہ غزل جس کے دو شعر یہ ہیں:

پہنچادے جلد شہر خموشاں میں اے اجل	بچھڑے ہوئے ہیں جا کے ملیں رفتگاں سے ہم
کیوں ہم کو رفتہ رفتہ لبِ گور کر گئی	ملتی کہیں تو پوچھتے عمرِ رواں سے ہم

یا یہ غزل جس کا مقطع یہ ہے:

شکستہ چند قبریں ہیں شرف اک ہو کا عالم ہے	وہاں رہتا ہوں میں آتا نہیں مردہ جہاں برسوں

یا یہ غزل جس کا مطلع یہ ہے:

سناٹے کا عالم قبر میں ہے خوابِ عدم آرام نہیں	امکانِ نمودِ صبح نہیں، امیدِ چراغ شام نہیں

مرگ شرف کا مرکزی موضوع شاعری ہے اوران کی شاعری میں مرگ زیست کا عنوان ہے اور زندگی کی سب سے بڑی حقیقت ہے۔ موت خود زندگی کے اندر لپٹی ہوئی ہے۔ اگر شرف کی لفظیات کو دیکھیں تو ان میں بھی مرگ سے متعلق الفاظ بار بار استعمال ہوئے ہیں۔ احساسِ مرگ سے جو شعورِ زیست پیدا ہوا اس نے ان کے مزاج میں وہ ''سنجیدگی'' پیدا کی جس سے ان کی شاعری کا مزاج تشکیل پاتا ہے:

اندیشۂ اجل سے نہ مہلت کبھی ملی — جو لطفِ زندگی تھا وہ حاصل نہ کر سکا
حکم ہے گلشنِ ایجاد کی بربادی کا — اس مرقع کے مٹانے کو فنا حاضر ہے

احساسِ مرگ کے زیرِ اثر ان میں مذہبیت گہری ہو جاتی ہے اور وہ اپنی شاعری سے بادہ و ساغر، بت و بت خانہ، ناصح و شیخ، برہمن و ناقوس وغیرہ الفاظ خارج کر دیتے ہیں۔ نظم طباطبائی نے آغا حجو شرف سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ایک دن کہنے لگے کہ ''میرے دیوان کا تفحص کرو تو معلوم ہو کہ اسّی بیاسی لفظ ایسے میں نے چھوڑ دیے ہیں جسے تمام شعرا باندھا کرتے ہیں اور کوئی غزل ان کی اس سے خالی نہیں رہتی مثلاً بت و صنم، کلیسا و بت خانہ و برہمن و ناقوس و زنار و زاہد و واعظ و ناصح و شیخ و پیرِ مغاں و مغ بچہ و ساقی و رند و میخانہ و جام و ساغر و شیشہ و قلقل و شراب و صبا وغیرہ۔ کوئی شاعر چھوڑ دے تو جانیں۔ میں نے پوچھا کہ آپ نے ان الفاظ کو کیوں چھوڑ دیا۔ کہنے لگے میرے رنگ کے خلاف ہیں۔ جس شعر میں میں نے یہ الفاظ دیکھے کبھی اس شعر نے مجھے مزہ نہیں دیا۔ شرف اس کو ترکِ الفاظ کہتے ہیں مگر اصل میں دیکھو تو مضمونِ غزل کی اصلاح ہے۔'' [۱۰] شرف دیوان سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ سوائے چند اشعار کے، جو اصلاحِ غزل کے خیال سے پہلے کے اشعار ہو سکتے ہیں، نہ کہیں وہ شیخ و زاہد کا مذاق اڑاتے نظر آتے ہیں اور نہ بادہ و ساغر سے لطف اٹھاتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ اثر اس وجہ سے بھی تھا کہ امجد علی شاہ کی مسند نشینی کے بعد مذہبی رنگ غلو کی حد تک گہرا ہو گیا تھا۔ نجم الغنی خاں نے لکھا ہے کہ اس دور میں ''مذہب شیعہ نے خوب ترقی پائی۔ سنت والجماعت کا شمار و حساب ہنود میں تھا...... زرنان کا رتنخواہی اکثر اہل سنت اور ہنود کا ضبط ہو کر مومنین اثناعشریہ کے نام پر مقرر ہوا۔'' [۱۱] عدالت کے تمام کام مجتہد العصر کے سپرد کر دیے گئے اور مسکرات کی خرید و فروخت بند اور کسبیوں اور مخنثوں کی روک تمام ملک میں ہونے لگی...... مخنث یعنی ہیجڑے مکارم نگر میں جہاں جہاں رہتے تھے ان کے حکم سے نکالے گئے [۱۲] جس کی مزید تصدیق ''قیصر التواریخ'' سے بھی ہوتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ''بادشاہ امورِ دین داری و خدا پرستی میں زیادہ تھے۔ مرافع شرعیہ مقرر فرمایا... اور تعصبِ مذہب کی بنا پر شرف الدولہ محمد ابراہیم خاں کو موقوف کیا۔'' [۱۳] معلوم ہوتا ہے کہ شرف بھی اس مذہبی فضا سے متاثر ہوئے اور انھوں نے اپنی شاعری کو ان غیر مذہبی الفاظ و موضوعات سے پاک کر دیا۔ شرف کی غزلیات میں جو تصوف، اخلاقی و مذہبی اقدار، تلاشِ خدا، اور بے ثباتی دہر وغیرہ کا ذکر بار بار آتا ہے وہ بھی لکھنؤ کی اس فضا اور خود شرف کے مزاج کا پیدا کردہ ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

چہار سمت مجھے تو ہی تو نظر آیا — اٹھا کے آنکھ جدھر انتظار میں دیکھا
ملے گا خاک میں اک دن طلسم دنیا کا — یہ کارخانہ ہے مشتِ غبار سے پیدا
موحد جو نور کا ہے وہ میرا چراغ ہے — پروانہ ہوں میں انجمنِ کائنات کا
آج دنیا میں ہیں کل روح کرے گی پرواز — یہ سکونت تو نہ ٹھہری یہ بسیرا ٹھہرا
کن کہہ کے باغِ عالم پھولا پھلا بسایا — اعجاز ایسے ایسے ان کے سخن سے نکلے

کہیں بھی وہ نہیں ہے اور پھر وہ جا بجا بھی ہے　　　　　بر رنگ بوئے گل مخفی بھی ہے جلوہ نما بھی ہے

ایک اور خاص بات شرف کی شاعری سے یہ سامنے آتی ہے کہ ان کے ہاں اپنے زمانے اور اپنے عصر کے اثرات بہت واضح ہیں۔ آج یہ اثرات رموز و کنایات میں چھپے ہونے کی وجہ سے پوری طرح محسوس نہیں ہوتے لیکن اس دور میں جب اہلِ محفل نے انھیں سنا ہوگا تو ان کا ذہن اس صورت حال اور ان واقعات کی طرف گیا ہوگا جن کی طرف یہ کنایات اشارے کر رہے ہیں۔

یہ اشعار شرف کے ذاتی المیے کے ترجمان بھی ہیں اور اپنے عصر کے بھی:

لالہ و گل کو بچا لیتا خزاں سے اے شرف　　　　　باغ میں جس وقت نازل یہ بلا تھی میں نہ تھا
سنتے ہیں جکڑے جائیں گے زنجیر میں شرف　　　　　آپس میں کر رہے ہیں یہ حدّاد گفتگو
جو تاج و تخت کو بھی دھیان میں نہ لاتے تھے　　　　　برہنہ پا انھیں دیکھا برہنہ سر دیکھا
تدبیر عشق بازوں کی بربادی کی نہ کر　　　　　للہ یہ لٹا ہوا اب کارواں نہ لوٹ
خزاں کا ہول نہ ہوتا گلوں کو اے صرصر　　　　　یہ تہلکا ہے ترے انتشار کے باعث
اس انقلابِ دہر سے عبرت ہی چاہیے　　　　　کل بادشہ تھے ہوگئے مشتِ غبار آج
خوں ریزیوں کو چھوڑ دے جلاّد کس طرح　　　　　تو بہ کرے شکار سے صیاد کس طرح
دہن میں قفلِ خموشی ہے دم لبوں پر ہے　　　　　زبان بند ہے اب چیجے کہاں صیاد
کہاں سے لاؤں انھیں ڈھونڈھتا ہے دل جن کو　　　　　نہ وہ مکیں یہاں ہیں نہ وہ مکاں صیاد

بتاؤ تو کیوں فروغ پا کر، چراغِ حسرت مرا ہوا گل
کیا تھا کیوں آ کے اس کو روشن چلے ہو کس واسطے بجھا کر

اشکوں کے ٹپک پڑنے کا کیوں کر نہ ہو آزار　　　　　آنکھوں سے اجڑتے ہوئے دیکھا ہے وطن کو
کیوں کر نہ وہ ٹھرائیں تلوّن سے تمھارے　　　　　پہنا کے جنھیں تاج چھڑایا ہے وطن کو
سودا پکارتا ہے یہ فصلِ بہار میں　　　　　گلشن نہ مول لیجیے زنداں خریدیے
خدا کے واسطے صیاد ہم کو رخصت کر　　　　　کئی برس سے ہیں کنجِ قفس میں آئے ہوئے
وہ زندہ ہیں جو قفس میں اسیر ہیں بلبل　　　　　مرے پڑے ہیں چمن میں رہائی پائے ہوئے

ان اشعار میں بے وطنی، صیاد کے ظلم، گل چیں کے جور و ستم، فصل بہار، خزاں، قفلِ خموشی کے اشارے تو موجود ہیں لیکن ان میں جذبہ یا خواہشِ آزادی نہیں ہے۔ ان اشاروں اور مضامین میں وہ حوصلہ نہیں ملتا جو ''عمل'' سے تقدیروں کو بدل دیتا ہے۔ یہ ایک زوال آمادہ، ڈوبتے معاشرے کی نحیف آواز ہے جس کی لے میں نوحۂ غم کے ساتھ، ماتم والی خاموش سینہ کوبی، سوز خوانی کا اثر اور ذاتی غم تو موجود ہے لیکن اجتماعی غم والم یا انقلاب کا کرب نہیں ہے۔ یہاں عمل اور خواہش کے درمیان بہت دوری ہے لیکن اس کے باوجود دل کی آواز، جو باطن سے آرہی ہے، اثر و تاثیر ضرور پیدا کر رہی ہے۔

شرف کی شاعری میں ''عشق'' اُوپری اُوپری اور اُترا اُترا سا نظر آتا ہے لیکن، شاگردانِ ناسخ کے برخلاف، موجود ضرور ہے جس سے ہلکا سا جذبہ ابھرتا ہے۔ یہ اثر آتش اور ان کے شاگردوں کی شاعری سے شرف کے ہاں آیا ہے۔ شرف جب احساسِ عشق کو اور حسنِ محبوب کو قدرتی منظر سے ملا کر ایک کرتے ہیں تو ان کے شعر میں شبنم سے دُھلے

پیڑوں کا سا حسن نمایاں ہو جاتا ہے:

قمر نے چودھویں شب کو تمھاری افشاں پہ — تمام رات نچھاور کیا ستاروں کو
جھپٹتا وقت ہے بہتا ہوا دریا ٹھہرا — صبح سے شام ہوئی دل نہ ہمارا ٹھہرا
غنچہ و گل جو رہا کرتے ہیں نکھرے نکھرے — صبح تک شام سے شبنم انھیں نہلاتی ہے
آئی ہے بہار ابر کرم جھوم رہا ہے — نیرنگِ گل و نازِ صبا اور ہی کچھ ہے

اسی طرح ''صنعت نقل قول'' کا استعمال، جسے ہم نے پہلے کہیں ''مکالمہ کہا ہے، شرف آتش و صبا کی طرح کرتے ہیں جس سے شعر میں اثر پیدا ہو جاتا ہے:

کیا ہے دل تو نہ اتنا بھی تانیے ہم کو — نہ کہیے ''ہوئے گا معلوم'' ہوگا کیا معلوم
پیار کرنے کو جو کہتا ہوں تو وہ کہتے ہیں — ''ایسی باتوں سے طبیعت مری گھبراتی ہے''
پوچھا شرف کے مرنے کا ان سے جو واقعہ — آنکھوں میں اشک بھر کے کہا ''کچھ نہ پوچھیے''

شرف کی شاعری میں وطن کا ذکر بار بار آتا ہے:

دنیا سے لے کے جاتے ہیں دل میں وطن کا داغ — تقدیر نے چھڑا کے مکاں بے مکاں کیا
جلا وطن کو وطن کی خبر سے کیا مطلب — خدا نے گھر سے نکالا تو گھر سے کیا مطلب
جیسے آدم کو ہوا تھا غم نکل کر خلد سے — مجھ کو وہ صدمہ وطن کا ہے وطن سے چھوٹ کر
بے خود کیا تھا سوزِ نہانی نے اس قدر — نکلے تھے گھر میں آگ لگا کر وطن سے ہم
حسرت تھی مر کے دفن وہیں ہوتے اے شرف — مجبور ہو کے نکلے ہیں اپنے وطن سے ہم
شکستہ چند قبریں ہیں شرف اک ہو کا عالم ہے — وہاں رہتا ہوں میں آتا نہیں مردہ جہاں برسوں

یادِ وطن کے تعلق سے یہاں ہجرت کا شدید احساس ہوتا ہے۔ یہ احساس نہ رند، صبا، آتش کے ہاں ملتا ہے اور نہ وزیر، رشک، حاتم، بحر اور نادر کے ہاں ملتا ہے۔ ناسخ کے ہاں ہجرت کا یہ احساس موجود ضرور ہے کہ انھیں بھی وطن چھوڑ کر جلا وطنی اختیار کرنی پڑی تھی لیکن شرف کے ہاں ہجرت کا یہ احساس ایک رجحان کے طور پر ابھرتا ہے اور بار بار یادِ وطن دل کو تڑپا دیتی ہے۔ یہاں جذبہ و احساس شعر میں شامل ہو کر اسے پر اثر بنا دیتے ہیں اور ''وطن''، ''ہجرت'' کا استعارہ بن جاتا ہے۔ وطن کی علامت میں چوں کہ ہجرت کا کرب اور بے وطنی کا غم شامل ہے اس لیے یادوں کی پوری برات، دھوپ کی طرح، زندگی کے آنگن میں اتر کر شعر میں اثر و تاثیر کا رنگ کھول دیتی ہے۔

شرف نے چست ردیفوں اور خوبصورت زمینوں میں غزلیں کہی ہیں۔ یہی صورت ان کے استاد آتش کے ہاں ملتی ہے۔ خوبصورت ردیفوں اور زمینوں کے استعمال سے ان کی شاعری میں ایک ایسی جاذبیت پیدا ہو گئی ہے کہ شاعری کا رنگ نکھر جاتا ہے اور اس کا لہجہ، طرزِ ادا اور آہنگ قاری کو بھلا لگنے لگتا ہے۔ یہ ان کی شاعری کی نمایاں خصوصیت ہے اور سارے دیوان میں پھیلی ہوئی ہے۔

آتش کے اشعار کی عام خصوصیت یہ ہے کہ وہ سادگی و سلاست سے ایسا حسن ادا پیدا کرتے ہیں کہ احساس، خیال، تصور یا جذبے کی تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ یہ شعرِ آتش کی عام خصوصیت ہے۔ ان کے شاگردوں نے بھی اس پہلو کو اپنانے کی کوشش کی لیکن وہ تخلیقی سطح پر آتش کو نہ پہنچ سکے اسی لیے جب آتش کے شعروں کو

ان کے شاگردوں کے ایسے اشعار کے برابر رکھتے ہیں تو ہمیں واضح طور پر درجے کا فرق معلوم ہوتا ہے اور اس سطح پر بھی آتش کے شاگرد اس رنگِ سخن کی تکرار کرتے نظر آتے ہیں۔ شرف بھی کوشش کے باوجود آتش کو نہیں پہنچتے۔ شرف کے اشعار میں سلاست وسادگی بھی ہے اور چستی و برجستگی بھی۔ محاورہ وروزمرہ کے ساتھ ٹکسالی زبان کو حسنِ ادا کے ساتھ استعمال کرنے کا سلیقہ بھی ہے اور لطفِ سخن اور ہلکی سی شوخی بھی موجود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شاگردانِ آتش میں ایک امتیاز رکھتے ہیں۔ شرف کے یہ چند شعر دیکھیے جن کے پڑھنے سے ان کی شاعرانہ برتری کا اندازہ ہو سکے گا:

تو رہ گیا فقط ترے سودائی رہ گئے — یوسف رہے نہ مصر کا بازار ہی رہا

شاخِ گل جھوم کے گلزار میں سیدھی جو ہوئی — پھر گیا آنکھ میں نقشہ تری انگڑائی کا

ٹپک ٹپک کے کہیں گل بنا کہیں لالہ — چمن میں رنگ نہ لایا مرا لہو کیا کیا

دعا کو ہاتھ میں اس شرط سے اٹھاتا ہوں — کروں جو عرض تو اس کو قبول کر لینا

کچھ بس نہ میری گردشِ قسمت سے چل سکا — چکر میں لاکھ لاکھ طرح آسماں رہا

کسی سے عشق میں یارب نہ آنکھ ہو نیچی — کلیم طور پہ جائیں میں عرش پر جاؤں

ذرا دم لینے دو منکر نکیر آرام کرنے دو — تھکے ماندے مسافر ہیں چلے آتے ہیں باہر سے

جشن تھا عیش وطرب کی انتہا تھی میں نہ تھا — یار کے پہلو میں خالی میری جا تھی میں نہ تھا

گھر کے گھرمٹ کے جو گلزار ہے بزمِ ہستی — کون آیا ہے یہاں رونقِ محفل ایسا

مایوس پھرتی ہے جو دعا ڈھونڈتی ہوئی — تم نے مری مراد کو غائب کہاں کیا

اس گل کی آ ہی جائے گی خوشبو دماغ میں — چلیے ریاضِ عشق میں چکر لگائیے

عالم میں حسن وعشق کا افسانہ رہ گیا — یوسف ہی رہ گئے نہ خریدار ہی رہا

رستے ہیں بند بھیڑ سی ہے بھیڑ ہر طرف — محشر میں اس کو ڈھونڈھنے کی راہ کیا کروں

گل میں خوشبو، آرزو دل میں، پری زادوں میں حسن — روحِ عیسیٰ جانِ موسیٰ تو کہاں داخل نہیں

بڑھ بڑھ گیا عدم کو ضعیفوں کا قافلہ — جو جو جوان تھے وہ پسِ کارواں رہے

ان اشعار میں شعریت بھی ہے اور لطفِ سخن بھی۔ جدتِ مضامین بھی ہے اور کسی احساس، تصور یا خیال کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے اور دکھانے کا تخلیقی عمل بھی اور ساتھ ہی زبان وبیان کا فن کارانہ استعمال بھی۔ یہ زبان، ناسخ، کے برخلاف، بول چال کی زبان سے قریب تر ہے۔ اس میں محاورہ وروزمرہ حسنِ استعمال سے لطف دے رہا ہے اور زبان نکھر کر ایک خوبصورت روپ میں ڈھل رہی ہے۔ آتش اور ان کے شاگرد، ناسخ یا ان کے شاگردوں کی اصلاحِ زبان کی پیروی نہیں کرتے۔ ان کا زاویۂ نظر یہ ہے کہ جو لفظ جس طرح بولا جا رہا ہے اور سننے یا استعمال میں آ رہا ہے وہ اسی طرح استعمال کرنا چاہیے خواہ وہ عربی فارسی اصول سے غلط ہی کیوں نہ ہو۔ یہ وہی اصول ہے جس کا اظہار انشا نے ''دریائے لطافت'' میں کیا ہے۔ آتش کے ہاں ''فی الواقعی'' (بجائے فی الواقع) تین بار تین مختلف شعروں میں استعمال ہوا ہے۔ شرف کے ہاں ''ہم جلیس'' (بجائے جلیس) مثنوی ''افسانۂ لکھنؤ'' میں پانچ جگہ استعمال ہوا ہے۔ یہ استعمال اس بات کا شاہد ہے کہ انھوں نے ان الفاظ کو بے خبری میں نہیں بلکہ عمداً استعمال کیا ہے تاکہ وہ لفظ جس طرح بولا جا رہا ہے اسی طرح استعمال میں آ جائے۔ آتش وشاگردانِ آتش نے شاگردِ ناسخ علی اوسط رشک کی طرح، پہلے سے

طے کر کے کوئی فہرست مرتب نہیں کی کہ ان ان لفظوں کو استعمال نہیں کرنا چاہیے۔ بلکہ انھوں نے لفظ، محاورہ و روزمرہ کو اسی طرح استعمال کیا جس طرح وہ بولے جا رہے تھے اور اس طرح اس استعمال کی سند فراہم کی۔ اس کا اندازہ اس گفتگو سے بھی ہوتا ہے جو آغا حجو شرف اور نظم طباطبائی کے درمیان ہوئی۔ نظم طباطبائی لکھتے ہیں ''خدا بخشے آغا حجو شرف کو، ایک دن کہنے لگے کہ میر علی اوسط رشک نے چالیس پینتالیس لفظ شعر میں باندھنا ترک کیے ہیں اور اس پر بڑا ناز ہے۔ اپنے شاگردوں کے سوا کسی کو نہیں بتاتے اور وصیت کر گئے کہ یہ ودیعت سینہ بہ سینہ میرے ہی تلامذہ میں رہے۔ کسی اور کو بے مٹھائی رکھوائے ہرگز نہ بتانا مگر تفحص سے معلوم ہوا کہ سب اس طرح کی باتیں ہیں کہ دکھلانا اور بتلانا نہ باندھا کرو۔ دکھانا اور بتانا اختیار کرو۔ پہ کی جگہ پر اور تلک کے مقام میں تک، مرا کو میرا اور ترا کو تیرا کہنا چاہیے۔ سدا کی جگہ ہمیشہ باندھو۔ پرستان ہندی لفظ ہے کہیں فارسی سمجھ کر اسے بے اعلانِ نون نہ نظم کر جانا۔ لفظ خوں میں بھی نون کا ظاہر کرنا ضرور ہے۔ شمشیر میں یائے مجہول ہے، اسے کبھی تیر و نخچیر کے ساتھ قافیہ نہ کرنا۔ علیٰ ہذا القیاس کوئی کام کی بات نہیں ہے'' [۱۴] اس آخری جملے سے کہ ''کوئی کام کی بات نہیں ہے'' یہ معلوم ہوا کہ شاگردانِ آتش نے ان پابندیوں کو قبول نہیں کیا۔ آتش اور شاگردانِ آتش کے ہاں بھی ان الفاظ کا استعمال رشک کی ہدایت کے برخلاف ملتا ہے۔ ان کا معیارِ زبان وہی تھا جس کا ذکر اوپر آ چکا ہے کہ بول چال کی زبان سے رشتہ ناتا جوڑو اور اسی سے اظہار کی توانائی حاصل کرو۔ یہی وجہ ہے کہ آتش اور ان کے شاگردوں کی زبان زیادہ توانا، زیادہ فطری، زیادہ پراثر اور خوبصورت ہے اور ان میں شرف، رند اور صبا کے ساتھ خلیل، نواب مرزا شوق، دیا شنکر نسیم، نواب محمد حسن خاں شیدا، مرزا عنایت علی بیگ ماہ، وغیرہ سب شامل ہیں۔

یہ بات یاد رہے کہ ناسخ کے ''طرزِ جدید'' کا رنگ نکھر کر خواجہ وزیر کے ہاں آگے بڑھا۔ وہ رنگِ ناسخ میں ناسخ سے آگے ہیں اور اس میں محاورات و روزمرہ کے خوبصورت و برمحل استعمال کا مزید اضافہ کرتے ہیں۔ ان کا دیوان اول ضائع ہو گیا لیکن موجودہ دیوان سے بھی اس کا ثبوت ملتا ہے۔ شاگردِ آتش میں کوئی بھی آتش سے آگے نہ بڑھ سکا۔ ان کے شاگردوں کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے آتش کی روایتِ شاعری کو مانجھ کر خوش نما و خوبصورت بنایا۔ شاعری میں احساس و جذبہ، کو شامل کر کے ''سادہ گوئی'' کے رجحان کو دوبارہ زندہ کیا اور زبان و بیان کو ایسا خوبصورت بنایا کہ یہ صورت اس سے پہلے ہمیں نظر نہیں آتی۔ یہ ایسا خوبصورت روپ ہے کہ مصحفی کا کلام بھی اس کے سامنے، تازہ دم ہونے کے باوجود، پرانا معلوم ہوتا ہے۔ زبان و بیان کے ساتھ شاعری کا یہی روپ عالمگیر روپ بن گیا۔ ان دونوں استادوں کے شاگردوں کے کلام سے زبان کی شاعری کی روایت بھی نمودار ہونے لگی جس میں سارے قدیم انداز مثلاً رعایت، ایہام، ضلع جگت کے ساتھ محاورہ نے بھی زور باندھا۔ شرف کے کلام میں محاورہ و روزمرہ کا برمحل استعمال، موزوں الفاظ کا حسنِ ترتیب، خیال یا تصور میں احساس و جذبہ کو شامل کرنے کا عمل، عشقیہ شاعری کے ہلکے ہلکے، دبے دبے سے رنگ کا امتزاج، لطفِ سخن کے ساتھ روانی و برجستگی، زبان کا ٹکسالی پن اور بت و بت خانہ، ساغر و بادہ، شیخ و برہمن اور زاہد و ناصح کے الفاظ و موضوعات کو شعوری طور پر خارج کرنے کا عمل، وہ خصوصیات ہیں کہ تاریخِ ادب میں رند، صبا، نسیم، مرزا شوق وغیرہ کے ساتھ شرف کا نام بھی لیا جانا چاہیے۔ واجد علی شاہ کے ہاں جو شعرا مٹیا برج میں جمع ہو گئے تھے وہ ''سبعہ سیارہ'' کہلاتے تھے [۱۵] اور ان میں آغا حجو شرف بھی شامل تھے:

کھب کھب گئے زمانے کے دل میں کہے وہ شعر   نیرنگ شاعری مرے استاد سے ہوا

شرف کے ہاں زبان کی وہ چند صورتیں بھی دیکھتے چلیے جن سے پتا چلتا ہے کہ وہ بول چال کی زبان کو اپنی شاعری کی زبان بنا کر، کتنی اہمیت دیتے تھے۔

نکھر لینا:	ع گلے سے میرے لپٹ جاؤ پھر نکھر لینا
ہمیں سوچ ہے:	صحرا کا ہمیں سوچ ہے آمد ہے جنوں کی + ستانے کے عالم میں ہیں گھبرائے ہوئے ہیں
قفس کی جمع کی اردو صورت	کیا اسیرانِ چمن پر قفسوں میں گزری + مر گیا کون ہوا کون رہا میرے بعد
پچھنا:	اب تو پچھنے نہ لگا رحم کرا ے یار عزیز
تانسنا، ہوئے گا:	لیا ہے دل تو نہ اتنا بھی تانسیے ہم کو + نہ کہیے ہوئے گا معلوم، ہوگا کیا معلوم
تہوڑانا:	آئے ہیں تو سر زانو پہ تہوڑاے ہوئے ہیں + کم سن تو ہیں، کچھ سوچ ہیں شرمائے ہوئے ہیں
چندرانا:	چندرا کے مجھ کو بولے وہ آخر جو شب ہوئی + فق ہو گیا ہے رنگ کسی کا سحر نہیں
بخشا:	کیا اس کے رخ سے چودھویں کا چاند بخشتا + نازاں وہ جس پہ تھا وہی شب تھی زوال کی

زبان و بیان کا یہی روپ، ایک رجحان بن کر، جب مثنوی میں آتا ہے تو اس کے دو رنگ اور ابھرتے ہیں۔ ایک پنڈت دیا شنکر نسیم کے ہاں اور دوسرا نواب مرزا شوق کے ہاں۔ یہ دونوں آتش کے شاگرد ہیں اور یہ دونوں رنگ ایک دوسرے سے بالکل الگ بلکہ متضاد ہیں۔ اگلے دو ابواب میں ہم دیا شنکر نسیم اور نواب مرزا شوق کا مطالعہ کریں گے جن کے وجود کو ''گلزار نسیم'' اور ''زہر عشق'' روشن کر رہی ہیں۔

حواشی:

[۱] ''شکوہ فرنگ'' آغا حجو شرف، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۱۳۴، لاہور ۱۹۷۳ء اور ''افسانہ لکھنؤ''، آغا حجو شرف مرتبہ سید محمود نقوی، ص ۴، دہلی ۱۹۸۵ء۔ محسن لکھنوی نے ''سراپا سخن'' میں شرف کا نام ''سید سیادت حسین خاں عرف آغا حجو لکھا ہے۔ ''خمخانۂ جاوید'' میں ان کا نام ''میر سادات حسین خاں عرف آغا مجو'' لکھا ہے جب کہ ''سخن شعرا'' میں نساخ نے، جن سے شرف کی ملاقات ۱۲۸۰ھ میں کلکتہ میں ہوئی تھی، سید سادات حسین خاں عرف آغا حجو لکھا ہے اور نظم طباطبائی نے جن سے شرف کے مراسم تھے، انھیں آغا حجو شرف لکھا ہے لیکن خود شرف نے ''شکوہ فرنگ'' اور ''افسانہ لکھنو'' میں سیادت حسن سید جلال الدین حیدر خاں عرف آغا حجو لکھا ہے اور یہی صحیح اور مستند ہے (ج۔ج)

[۲] ''افسانہ لکھنؤ'' محولہ بالا، ص ۸۳

[۳] ایضاً ص ح۔ی

[۴] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد دوم، ص ۵۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۵] شکوہ فرنگ، محولہ بالا، ص ۱۲۷۔۱۲۸

[۶] دیوان شرف، آغا حجو شرف، ص ۳۶۲۔۳۶۳، مطبع جعفری لکھنؤ ۱۳۱۳ھ

[۷] سخن شعرا، عبدالغفور نساخ، ص ۲۴۴، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۸] افسانۂ لکھنؤ، مرتبہ سید محمود نقوی، پیش لفظ ص الف، دہلی ۱۹۸۵ء

[۹] دیوان شرف، آغا حجو شرف، مطبع جعفری لکھنؤ (نخاس جدید) ۱۳۱۳ھ، مخزونہ اردو لغت بورڈ، کراچی

[۱۰] شرح دیوان اردوئے غالب، سید علی حیدر نظم طباطبائی، ص ۳۱۸، مطبع مفید الاسلام، حیدرآباد دکن، سن ندارد۔

[۱۱] تاریخ اودھ، جلد پنجم، حکیم نجم الغنی خان، ص ۳۹۔ نفیس اکیڈیمی کراچی ۱۹۸۳ء

[۱۲] ایضاً، ص ۴۱

[۱۳] قیصر التواریخ، جلد اول، کمال الدین حیدر، ص ۳۶۷، ص ۳۷۳، نولکشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء

[۱۴] شرح دیوانِ اردوئے غالب، محولہ بالا، ص ۳۱۷۔۳۱۸

[۱۵] ایضاً، ص ۳۱۸

شاگردانِ آتش میں مثنوی کی منفرد روایت　　　پہلا باب

پنڈت دیا شنکر نسیم: مثنوی گلزار نسیم

حالات، مطالعہ گلزار نسیم، معرکہ چکبست و شرر

دیا شنکر کول، جن کا تخلص نسیم تھا، پنڈت گنگا پرشاد کول کے بیٹے، خواجہ حیدر علی آتش کے شاگرد اور لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔ نسلاً کشمیری پنڈت تھے۔ پنڈت دیا شنکر نسیم لکھنوی (۱۸۱۱ء۔۱۸۴۵ء)[۱] آتش کے وہ شاگرد تھے جو استاد ہی کی طرح مشہور و معروف ہیں اور جن کا نام ان کی مثنوی ''گلزار نسیم'' کے باعث زندہ و پائندہ چلا آتا ہے۔ شاہی فوج میں وکیل تھے[۲] کشمیریوں کی وجاہت ان کے حصے میں نہیں آئی تھی۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ''پستہ قد، گندمی رنگ، سیہ چشم اور چھریرے بدن کے آدمی تھے'' [۳] بچپن و جوانی میں اردو و فارسی کی تعلیم حاصل کی تھی۔ شاعری سے فطری لگاؤ تھا۔ نوجوانی میں شاعری شروع کی اور غزل میں اسی رنگِ سخن کی پیروی کی جو اس وقت سارے لکھنؤ پر چھایا ہوا تھا اور جس کے موجد ناسخ تھے۔ سالِ ولادت پہلی بار چکبست نے ''دیباچہ گلزار نسیم'' میں دیا ہے اور بقول رشید حسن خاں ''اس سلسلے میں کوئی اور قول نہیں ملتا'' [۴] علی اوسط رشک کے قطعہ تاریخ کے مطابق نسیم کا سالِ وفات ۱۲۶۱ھ مطابق ۱۸۴۵ء ہے۔ رشک کا قطعہ تاریخ وفات یہ ہے[۵]

حسرت دیاس ہوائے دنیا　　　بر و نسیم زہیضہ ہے ہے
بزم مشاعرہ بود و شنیدم　　　مُرد نسیم زہیضہ ہے ہے
فوراً مصرع مادہ گفتم　　　''مرد نسیم زہیضہ ہے ہے''　۱۲۶۱ھ

اس قطعہ سے یہ بھی معلوم ہوا کہ نسیم نے ہیضے کی بیماری سے وفات پائی۔ رشک نے یہ خبر بزم مشاعرہ میں سنی تھی اور فوراً مصرع مادہ کہا تھا۔ اس قطعہ کے پیش نظر چکبست کا دیا ہوا سالِ وفات ۱۸۴۳ء کسی طرح درست نہیں ہے۔ استاد آتش (م ۱۲۰۳ھ/۱۸۴۷ء) ابھی زندہ تھے۔ ناسخ کی وفات ۱۲۵۴ھ کو سات سال گزر چکے تھے۔

نسیم لکھنوی کی دو تصانیف ہیں۔ ایک ''دیوان نسیم'' [۶] اور دوسری مثنوی ''گلزار نسیم'' [۷] ''دیوان نسیم'' بہت مختصر ہے۔ اس میں مکمل و نامکمل غزلوں کی تعداد کم و بیش ۸۴ ہے۔ ان کے علاوہ پانچ مخمس، دو ترجیع بند، ایک واسوخت اور تین خمسے (فارسی) اور کچھ فردیات شامل ہیں۔ اس دیوان کی آج صرف یہ اہمیت ہے کہ یہ ''گلزار نسیم'' کے مصنف کا دیوان ہے ورنہ شاعری کے اعتبار سے اس میں ایسے اشعار مشکل سے ملیں گے جیسے ان کے ہم عصر صفِ دوم کے شعرا مثلاً رند، صبا، شرف یا وزیر لکھنوی وغیرہ کے ہاں ملتے ہیں۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ نسیم شاگرد تو آتش کے ہیں جیسا کہ خود ایک شعر میں کہا ہے:

شاگرد خواجہ آتشِ ہندی جو ہے نسیم　　　کہتے ہیں پارسی کہ یہ آتش پرست ہے

لیکن ان کا رنگِ سخن ناسخ کے ''طرز جدید'' سے متاثر ہے۔ اور اسی لیے یہ جذبہ واحساس سے عاری ہے اور سارا زور مضمون بندی، رعایت وتناسب لفظی اور ایہام وغیرہ پر ہے۔ رعایت وتناسب لفظی میں بھی یہاں وہ حسن نہیں ہے جو ''گلزار نسیم'' میں نمایاں ہوا ہے اور نہ مثالیہ انداز میں وہ رچاوٹ ہے جو ناسخ اور ان کے شاگردوں اور خود آتش کے ہاں ملتی ہے۔ ''دیوان نسیم'' میں رعایتِ لفظی کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

مرا عکس تک صاف مجھ سے نہیں ہے ۔۔۔ میں حیراں ہوں کس منھ آئینہ دیکھوں
بدلا نہیں ہے تجھ سے مرا دل سنبھل کے دیکھ ۔۔۔ لے میں ملاؤں آنکھ تو آنکھیں بدل کے دیکھ
تمھیں رقیب کی خاطر ہے تو میں بھی جاتا ہوں ۔۔۔ اٹھائیے نہ حیا کو بٹھائیے نہ مجھے
ناتوانوں سے میاں بل کی لیا کرتے ہو ۔۔۔ اپنی زلفوں کے کبھی بل نہ نکالے تم نے
جب ہو چکی شراب تو میں مست مر گیا ۔۔۔ شیشے کے خالی ہوتے ہی پیمانہ بھر گیا
جب ملے دو دل مخل پھر کون ہے ۔۔۔ بیٹھ جاؤ خود حیا اٹھ جائے گی

اور مثالیہ کا انداز یہ ہے:

کیا زیرِ خاک جا کے میں رہتا جہاں کو یاد ۔۔۔ بھولا مزہ جو لقمہ گلے سے اُتر گیا
عشق کے رتبے کے آگے آسماں بھی پست ہے ۔۔۔ سر جھکایا ہے فرشتوں نے بشر کے سامنے

یہی صورت مضمون بندی کی ہے۔ ایک طرف زندگی کا گہرا تجربہ نہ ہونے کے باعث مضامین محدود ہیں اور ساتھ ہی قوتِ بیان بھی کمزور ہے۔ ان کی شاعری جذبہ واحساس سے عاری ہے اور آج ان کے دیوان سے اچھے شعر نکالنا دشوار کام ہے۔ دیوان نسیم میں ایک شعر ایسا ضرور ملا جو ضرب المثل بن گیا ہے:

لائے اس بت کو التجا کر کے ۔۔۔ کفر ٹوٹا خدا خدا کر کے

نسیم معنی آفرینی کو شاعری کی جان قرار دیتے ہیں:

معنیِ روشن جو ہوں تو سو سے بہتر ایک شعر ۔۔۔ مطلعِ خورشید کافی ہے پئے دیوانِ صبح

خود یہ ناشر بھی ناسخ کے رنگ میں ہے۔ معنی آفرینی نسیم کی نظر میں یہ ہے کہ رعایت وتناسب لفظی، قافیہ، ایہام اور دوسرے صنائع سے شعر میں معنی پیدا کیے جائیں۔ اس عمل سے ان کے اشعار کی یہ صورت بنتی ہے:

بدبد کے قتل کرنے جو عاشق کو تو لگا ۔۔۔ بیڑا اٹھانے کا تیرے دانتوں لہو لگا
جنوں کی چاک زنی نے اثر کیا واں بھی ۔۔۔ جو خط میں حال لکھا تھا وہ خط کا حال ہوا
کس کا دل پھانسو گے کیوں بال سنبھالے تم نے ۔۔۔ من کے لالچ سے تو پالے نہیں کالے تم نے
ہم بُرے ہم بُرے تم اچھے تم اچھے صاحب ۔۔۔ ہم نے اطوار بگاڑے ہیں سنبھالے تم نے

نسیم کی غزلوں میں کچے پن اور محدود معانی کے باوجود ایک رجحان یہ سامنے آتا ہے کہ وہ شعر کی سجاوٹ پر پوری توجہ دیتے ہیں اور اس سجاوٹ کو مرصع کاری تک لے جانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اختصار وایجاز ان کا مزاج ہے اور یہی وہ رجحانِ طبع ہے جو ''گلزار نسیم'' میں نکھر سنور کر نمایاں ہوا ہے۔ استاد آتش سے نسیم نے کچھ سیکھا ہو یا نہ سیکھا ہو لیکن مرصع سازی اور بندشِ الفاظ کو نگوں کی طرح جڑنے کا سبق ضرور سیکھ لیا تھا جس کا اظہارِ کمال مثنوی ''گلزار نسیم'' میں نظر آتا ہے اور یہی مثنوی ان کا اصل کارنامہ ہے۔

''گلزارِ نسیم'' کے مطالعے سے پہلے یہ دیکھتے چلیں کہ اس مثنوی کے مآخذ کیا ہیں؟ اہلِ ادب نے مآخذ کے سلسلے میں جو بحثیں کی ہیں ان سے کئی پہلو سامنے آتے ہیں۔ خود نسیم نے اپنی مثنوی کے تین شعروں میں اپنے ماخذ کی طرف اشارہ کر کے یہ بتایا ہے کہ:

افسانہ گلِ بکاولی کا — افسوں ہو بہار عاشقی کا
ہرچند سنا گیا ہے اس کو — اردو کی زبان میں سخن گو
وہ نثر ہے دادِ نظم دوں میں — اس سے کو دو آتشہ کروں میں

نسیم کا یہ اشارہ افسانۂ گل بکاولی کے اردو نثر میں اس ترجمے کی طرف ہے جسے منشی نہال چند لاہوری نے فورٹ ولیم کالج کے ڈاکٹر گل کرسٹ کی فرمائش پر عزت اللہ بنگالی کے فارسی نثر کے قصے کو ''مذہبِ عشق'' کے نام سے ۱۲۱۷ھ/۱۸۰۳ء میں [۸] میں کیا تھا اور جو پہلی بار فورٹ ولیم کالج سے ۱۸۰۴ء میں اور پھر اس کے بعد مختلف مطبعوں سے شائع ہو کر عام ہو چکا تھا۔ نسیم نے نہال چند لاہوری کے اسی نثری قصے کو اردو نظم میں حسبِ ضرورت ڈھال کر ''گلزارِ نسیم'' کے نام سے ۱۲۵۴ھ میں لکھا۔ ''گلزارِ نسیم'' کا بنیادی ماخذ یہی نثری داستان ''مذہبِ عشق'' ہے اور خود ''مذہبِ عشق'' عزت اللہ بنگالی کے فارسی افسانۂ گل بکاولی'' پر مبنی ہے جسے عزت اللہ نے اپنے ''رفیق شفیق مخلص ارشد نظر محمد'' کو سنایا تھا اور پھر اسی کی فرمائش پر اسے لکھا تھا۔ نسیم کے اتنے واضح اشاروں کے بعد مآخذ کی بحث ختم ہو جانی چاہیے تھی لیکن جب ''گلزار نسیم'' کا مطالعہ عام ہوا تو یہ بات سامنے آئی کہ نسیم نے ریحان الدین ریحان کی اردو مثنوی سے بھی استفادہ کیا ہے جو ۱۲۱۱ھ/ ۹۸-۱۷۹۷ء میں پایۂ تکمیل کو پہنچی۔ ''باغِ بہار'' (۱۲۱۱ھ) اس کا تاریخی نام ہے۔ اس کے علاوہ ان اشعار سے بھی اس کے سالِ تصنیف کی مزید تصدیق ہوتی ہے:

ہاتف نے دی مجھ کو یہ ہی آواز — کہ ''باغِ بہار'' اے سخن ساز
بارا سو گیا رہ ہجری میں یار — انجام ہوا یہ باغ بے خار[۹]

گارساں دتاسی نے اپنی ''تاریخ ادبیات ہندوستانی و ہندی'' میں اس کا نام ''خیابانِ ریحاں'' اور مصنف کا نام ریحان الدین ریحان بنگالی لکھا ہے [۱۰] اسپرنگر نے اپنی ''وضاحتی فہرست'' میں لکھا ہے کہ ''خیابان یعنی گل بکاولی نظم تصنیف ریحان ہندوستانی نظم میں گل بکاولی کی کہانی ہے جسے ۱۲۱۲ھ میں ریحان نے نظم کیا جو چالیس ابواب پر مشتمل ہے اور ہر باب کا عنوان گل گشتی ہے۔ اس کا ایک نسخہ کان پور میں کسی کی ذاتی ملکیت ہے جو ۱۶۲ صفحات پر مشتمل ہے اور ہر صفحہ پر گیارہ ابیات ہیں۔ توپ خانہ میں اس کا ایک دکنی روپ بھی ہے جو پندرہ ابیات کے ۱۳۰ صفحات پر مشتمل ہے۔ یہ ۱۰۳۵ھ میں نظم ہوا'' [۱۱] رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ ریحان کی ''مثنوی کی زبان اور اس کے بیان میں اس قدر خامیاں ہیں کہ اس نظم کو دیکھ کر اس کے لکھنوی ہونے پر شک پیدا ہوتا ہے...... میری رائے میں مرجح حیثیت ریحان الدین بنگالی کو حاصل ہے'' [۱۲] گارساں دتاسی نے بھی اپنے نسخے کی بنیاد پر اسے ریحان الدین ریحان بنگالی ہی لکھا ہے۔

نسیم نے ریحان الدین ریحان کی مثنوی سے استفادہ کرنے کا کوئی ذکر نہیں کیا لیکن جب ''گلزارِ نسیم'' سے اس کا مقابلہ کیا جاتا ہے تو خیال، اشعار و قافیہ کی لفظی و شعری مماثلت سے یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ نسیم نے اس سے بھی استفادہ کیا ہے۔ یہ استفادہ خاص طور پر اس وقت زیادہ واضح ہو کر سامنے آتا ہے جب ریحان اور نسیم دونوں عزت اللہ

بنگالی کے فارسی متن اور نہال چند لاہوری کے اردو متن سے یکساں طور پر انحراف کرتے ہیں۔ اگر یہ ایک سا انحراف ایک آدھ جگہ ہوتا تو اسے اتفاق کہا جا سکتا تھا لیکن اگر یہ عمل بار بار اور یکساں ہو تو اسے اتفاق نہیں استفادہ ہی کہا جائے گا اور چونکہ ریحان الدین ریحان کی مثنوی ''گلزار نسیم'' سے ۴۳ سال پہلے ۱۲۱۱ھ میں لکھی گئی اس لیے یہی کہا جائے گا کہ گلزار نسیم (۱۲۵۴ھ) میں ''خیابانِ ریحان'' سے استفادہ کیا گیا ہے۔ پھر انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی کا محولہ بالا نسخہ جس میں ریحان کو لکھنوی لکھا گیا ہے اور گل بکاولی منظوم از ریحان کا وہ قلمی نسخہ جو شوق قدوائی کی ملکیت تھا اور جسے شوق نے اپنے شاگرد محمد حسین محوی صدیقی لکھنوی کو عنایت کیا تھا اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ نسخہ لکھنؤ میں ہی تھا اور قیاس کیا جا سکتا ہے کہ وہ نسیم کی نظر سے گزرا ہو [۱۳] ڈاکٹر فرمان فتحپوری بھی اس بات سے متفق ہیں اور لکھتے ہیں کہ ''شاعرانہ حسن واثر کے لحاظ سے یہ (باغِ بہار از ریحان) گلزار نسیم کے مرتبے کو نہیں پہنچتی۔ یہ ضرور پتا چلتا ہے کہ نقشِ اول کی حیثیت سے اس نے نسیم کی رہنمائی کی ہے۔ چیدہ چیدہ ٹکڑوں اور شعروں کے تقابلی مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ بحر، وزن، طرز بیان اور کنایاتی لب ولہجہ سب میں نسیم نے ریحان سے استفادہ کیا ہے........'' [۱۴] ڈاکٹر گیان چند نے سید خورشید علی کے مضمون مطبوعہ رسالہ ''مخزن'' نومبر دسمبر ۱۹۰۸ء اور سید ظہور حسن رام پوری کے مضمون ''مثنوی گلزار نسیم کے مآخذ'' مطبوعہ ماہنامہ معارف اعظم گڑھ اگست ۱۹۳۶ء کے حوالے سے لکھا ہے کہ ان دونوں مضامین میں ''ریحان کی مثنوی کو بھی گلزار نسیم کا ماخذ ٹھہرایا گیا ہے۔ دونوں حضرات کے مضامین میں ریحان کی مثنوی کے طویل اقتباسات ہیں اور مقابلے میں نسیم کے مماثل اشعار درج کیے ہیں مثلاً [۱۵]

خیابانِ ریحان (۱۲۱۱ھ)	گلزار نسیم (۱۲۵۴ھ)
اور کہنے لگا کہ واہ جی واہ	کہنے لگا کیا مزا ہے دل خواہ
یہ تو کوئی اور شے ہے واللہ	اے آدمی زاد واہ وا واہ
ہر جا اسے ڈھونڈھتی چلی وہ	ہر باغ میں پھولتی پھری وہ
کوچہ کوچہ گلی گلی وہ	ہر شاخ پہ جھولتی پھری وہ
ایسا ہو کہ شاہزادی کا باغ	لیکن وہ مکاں وہ حوض وہ باغ
ہو رشک سے میرے باغ کے داغ	جو باغ بکاولی کو دے داغ
دارائے جہاں شہِ مظفر	فردوس کا بادشہِ مظفر
والد ہے مرا میں اس کی دختر	روح افزا جس کی میں ہوں دختر
جب حمل کی گذری مدت اس پہ	ایام مقرری گذر کر
پیدا ہوئی اک پری سی دختر	پیدا ہوئی اک حسینہ دختر

ان اشعار کے تقابلی مطالعے سے معلوم کیا جا سکتا ہے کہ نسیم نے ریحان کی مثنوی سے استفادہ کیا ہے۔ دونوں کی بحر بھی ایک ہے۔ ریحان نے بھی تناسب لفظی، ایہام اور ضلع جگت کا انداز اختیار کیا ہے اور خود ایک جگہ کہا ہے

اشعار کہوں میں اچھے اچھے ہوں جس میں ضلع جگت کے لچھے

ڈاکٹر گیان چند نے یہ بھی لکھا ہے کہ ان (مماثل) اشعار کے علاوہ ''گلزار نسیم'' کے قصے میں کچھ ایسی جزئیات ہیں جو

''مذہب عشق'' (نہال چند لاہوری)، گل بکاؤلی عزت اللہ عزت بنگالی (فارسی) میں نہیں ہیں لیکن وہ خیابان (باغ بہار از ریحان الدین ریحان اردو) میں نظر آتی ہیں [۱۶] اور یہیں سے گلزارِ نسیم میں آئی ہیں۔

محولہ بالا تقابلی اشعار اور ''مذہب عشق'' کے قصے سے اختلاف اور اس اختلاف میں ''گلزار نسیم'' اور ''خیابانِ ریحان'' کی یکسانیت سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ اپنی مثنوی لکھتے وقت ریحان کی مثنوی بھی دیا شنکر نسیم کے سامنے تھی اور انھوں نے حسبِ ضرورت اس سے استفادہ کیا ہے۔ اس طرح ''گلزار نسیم'' کے دو بنیادی مآخذ۔ مذہب عشق اور باغ بہار (از ریحان) سامنے آتے ہیں۔ جہاں تک مثنوی رفعت لکھنوی کا تعلق ہے تو بقول رشید حسن خاں ''پہلے خیال تھا کہ یہ مثنوی گلزار نسیم سے پہلے کی ہے لیکن حسنِ اتفاق سے (گیان چند) جین صاحب کو اس کا خطی نسخہ مولانا محوی صدیقی لکھنو مقیم بھوپال سے مل گیا اور...... معلوم ہوا کہ اس میں واجد علی شاہ (پ ۱۸۲۳ء۔ م ۱۸۸۷ء) کی مدح موجود ہے اسی لیے یہ مثنوی گلزار نسیم کے بعد کی ہوئی اور تقدم زمانی کی بحث میں ہمارے کام کی نہیں'' [۱۷]

افسر صدیقی امروہوی نے مرغِ اسیر کی حکایت کے ایک اور ماخذ کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ حکایت جلال جعفر فراہانی (م ۷۳۶ھ) کی اسی نوع کی ایک داستان سے ماخوذ ہے جسے آذر نے اپنے تذکرے ''آتش کدہ'' میں جلال کے ترجمے میں درج کیا ہے۔ افسر صدیقی نے لکھا ہے کہ نسیم اور جلال کی حکایت میں ''فرق یہ ہے کہ جلال کے ہاں بذر گر (کسان) اور اس کے باغ کی تعریف کا اضافہ ہے جسے نسیم نے ناقابلِ توجہ خیال کیا۔ اس کے سوا جلال نے طائر کی تین نصیحتوں کا ذکر کیا ہے جنھیں نسیم نے بڑھا کر پانچ بنا دیا۔ ایک اور فرق یہ ہے کہ جلال نے انڈے کے برابر موتی کا ذکر کیا ہے اور نسیم نے بیش قیمت لعل کا۔ شاید نسیم نے یہاں بھی رعایتِ لفظی سے کام لیا ہوگا کیوں کہ لعل بھی ایک جانور کا نام ہے'' [۱۸] یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ ''مذہبِ عشق'' میں لعلِ بے بہا ہی کا ذکر آیا ہے اور یہ حکایت کم و بیش نسیم کے ہاں اسی طرح آئی ہے جس طرح ''مذہبِ عشق'' میں ملتی ہے اور جو ذرا سی تبدیلی نظر آتی ہے وہ رعایت و تناسبِ لفظی کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ اسی طرح کئی اور مقامات پر نسیم نے ''مذہب عشق'' کے واقعات چھوڑ دیے ہیں یا انھیں حسبِ ضرورت بدل دیا ہے مثلاً جب بکاؤلی سنگل دیپ میں نچلا دھڑ پتھر کا بنا کر قید کر دی جاتی ہے تو تاج الملوک اس کی تلاش میں نکلتا ہے اور ایک تالاب پر نہاتی ہوئی پریوں کے کپڑے اٹھا کر چھپا دیتا ہے۔ مذہب عشق میں یہ واقعہ اس طرح نہیں ہے۔ اسی طرح کئی اور ایسے مقامات آتے ہیں جہاں نسیم نے حسبِ ضرورت تبدیلی کی ہے۔

جہاں تک ''گلزار نسیم'' کے قصے کا تعلق ہے وہ تین مرحلوں سے گزرتا ہے۔ ایک وہ مرحلہ جب ساری منزلیں طے کر کے تاج الملوک اور گل بکاؤلی کی شادی ہو جاتی ہے۔ یہاں ایک طرح سے قصہ ختم ہو جاتا ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اس کے فوراً ہی بعد راجا اندر کو بکاؤلی کا خیال آتا ہے اور وہ اسے طلب کرتا ہے۔ بکاؤلی حاضر ہوتی ہے لیکن انسان کو اپنے ساتھ لے کر آتی ہے۔ جب راجا اندر کو یہ بات معلوم ہوتی ہے تو وہ طیش میں آکر، سزا کے طور پر، بکاؤلی کے نچلے دھڑ کو پتھر کا بنا کر اسے قید کر دیتا ہے۔ بارہ برس گزرنے کے بعد بکاؤلی دوبارہ ایک کسان کے گھر پیدا ہوتی ہے۔ ڈھونڈتے ڈھونڈتے تاج الملوک وہاں پہنچتا ہے اور اس سے ہم کنار ہوتا ہے۔ تیسرے مرحلے میں کردار بدل جاتے ہیں اور وزیر زادہ بہرام اور روح افزا اس قصے سے نتھی ہو کر سامنے آتے ہیں اور پھر ان دونوں کی بھی شادی ہو جاتی ہے۔ پہلے، دوسرے اور تیسرے مرحلے میں بظاہر کوئی واضح ربط نہیں ہے لیکن اواگون کا ہندو عقیدہ اس میں ربط

کا رنگ گھول دیتا ہے۔ ان تینوں مرحلوں میں اسلامی، ایرانی اور ہندو عقیدہ وتہذیب کے اثرات گھل مل کر ایک اکائی بن گئے ہیں اور یہی امتزاج اس قصے کی خوبی ہے۔ اس قصے میں گل بکاولی کا کردار مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور یہ قصہ سارے ہندوستان میں، عہد قدیم سے، سینہ بہ سینہ چلا آتا ہے۔ کہتے ہیں کہ دریائے نربدا کے منبع پر، امرکنٹک نامی ہندوؤں کی ایک بڑی تیرتھ گاہ ہے وہاں گل بکاولی کے قلعے اور باغیچے کے آثار آج بھی موجود ہیں۔ متعدد صدیوں کی مسافت طے کر کے ذہنِ انسانی نے اس قصے میں ایسے رنگ بھرے کہ یہ بڑھ کر داستان کی صورت میں ذہنِ انسانی میں محفوظ ہو گیا۔ ''گلزار نسیم'' میں ''باغ ارم'' باغ بکاولی ہی کا نیا روپ ہے اور تاج الملوک سون بھدر افقیر ہی کا ایک روپ ہے جو خود راج پاٹ چھوڑ کر فقیر درویش بن گیا ہے۔ ''فرہنگِ آصفیہ'' میں ''بکاؤلی'' کے ذیل میں جو قصہ دیا گیا ہے[۱۹] وہ اسی طرح صدیوں سے سینہ بہ سینہ چلا آتا ہے۔ یہ قصہ متعدد زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے جس کی تفصیل ڈاکٹر گیان چند نے اپنی کتاب میں دی ہے[۲۰] گارساں دتاسی نے بھی فرانسیسی زبان میں ''گلزار نسیم'' کا ترجمہ Doctrine De L' Amoor کے نام سے کیا ہے[۲۱]

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ''گلزار نسیم'' پنڈت دیا شنکر نسیم کی مشہور ومعروف مثنوی ہے جس کی بنیاد تاج الملوک اور گل بکاولی کے اس قصے پر رکھی گئی ہے جسے فارسی میں عزت اللہ عزت بنگالی نے لکھا اور جس کا اردو ترجمہ منشی نہال چند لاہوری نے کیا تھا۔ نسیم نے یہ مثنوی لکھتے وقت ریحان الدین ریحان کی مثنوی سے بھی، جس کا تاریخی نام ''باغ بہار'' ہے، استفادہ کیا تھا۔ ۱۵۲۱ اشعار پر مشتمل مثنوی ''گلزار نسیم'' ۱۲۵۴ھ میں مکمل ہوئی جس کی تصدیق خود نسیم کے قطعۂ تاریخ سے ہوتی ہے:

این نامہ کہ خامہ کرد بنیاد   گلزار نسیم نام بنہاد
بشنید و نوید ہاتفے داد   ''توقیع قبول روزیش باد''
(۱۲۵۴ھ)

پہلی بار یہ مثنوی خود نسیم کی ''تصحیح ومقابلہ'' کے بعد مطبع حسنی لکھنؤ سے ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء میں شائع ہوئی جس میں نسیم کا وہ قطعۂ تاریخ طبع موجود ہے جس کے آخری مصرع ''گل گفت کہ تازہ گشت مطبوع'' کے آخری تین لفظوں سے ۱۲۶۰ھ برآمد ہوتے ہیں[۲۲] جب یہ مثنوی شائع ہوئی تو نسیم کے استاد خواجہ حیدر علی آتش (م ۱۲۶۳ھ) زندہ تھے۔ اس بات کا قوی امکان ہے کہ یہ مثنوی آتش کی نظر سے گزری ہے۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ''جس وقت یہ مثنوی تیار ہوئی تو اس کا حجم بہت زیادہ تھا۔ جب آتش کے پاس اصلاح کے لیے لے گئے تو انھوں نے کہا: ارے بھئی اتنی بڑی مثنوی کون پڑھے گا یا تم پڑھو گے کہ تم نے تصنیف کی ہے یا میں اصلاح کے خیال سے ایک مرتبہ دیکھ جاؤں گا۔ استاد کی بات دل پر اثر کر گئی''[۲۳] نسیم نے اسے مختصر کیا اور ایسا کیا کہ وہ بے نظیر ہو گئی۔ مختصر کرنے کا ایک داخلی ثبوت یہ بھی ملتا ہے کہ ابتدائی حصے میں نسیم نے ''مذہب عشق'' کی پوری طرح پیروی کی ہے اور ممکنہ حد تک ساری باتیں اپنی مثنوی میں شامل کرنے کی کوشش کی ہے مثلاً ''مذہب عشق'' کا قصہ یوں شروع ہوتا ہے:

> پورب کے شہروں میں سے کسی شہر کا ایک بادشاہ تھا، زین الملوک نام، جمال اس کا جیسے ماہِ منیر، عدل وانصاف اور شجاعت میں بے نظیر۔ اس کے چار بیٹے تھے۔ ہر ایک علم وفضل میں علامۂ زماں اور جواں مردی میں رستم دوراں۔ خدا کی قدرتِ کاملہ سے ایک اور بیٹا آفتاب کی طرح جہاں کا روشن کرنے والا اور

چودھویں رات کے چاند کی طرح دنیا کے اندھیرے کا دور کرنے والا پیدا ہوا'' [۴۴]
نسیم نے اس عبارت کو اس طرح منظوم کیا ہے:

پورب میں ایک تھا شہنشاہ — سلطاں زین الملوک ذی جاہ
لشکر کش و تاج دار تھا وہ — دشمن کش و شہر یار تھا وہ
خالق نے دیے تھے چار فرزند — دانا، عاقل، زکی، خردمند
نقشہ ایک اور نے جمایا — پس ماندہ کا پیش خیمہ آیا
امید کے نخل نے دیا بار — خورشید تجمل ہوا نمودار
وہ نور کے صدقے مہر انور — وہ رخ کہ نہ ٹھہرے آنکھ جس پر

نثر میں الفاظ کی تعداد ۷۵ ہے اور نسیم کی مثنوی کے محولہ بالا اشعار میں تعداد الفاظ ۶۵ ہے۔ اگر اسی طرح وہ ''مذہب عشق'' کے نثری متن سے قریب تر رہ کر اپنی مثنوی لکھتے تو اس کی ضخامت کم کرنا ممکن نہ ہوتا۔ آگے چل کر وہ صرف قصے کو لیتے ہیں اور اسے حسب ضرورت کم و بیش کر کے اپنے مخصوص انداز میں اس طرح بیان کر دیتے ہیں کہ قصے کا ربط قائم رہتا ہے اور ساری باتیں بھی مثنوی میں شامل ہو جاتی ہیں۔

اکثر ناقدین یہ کہتے ہیں کہ اس مثنوی کے قصے کے مختلف اجزا میں باہمی ربط نہیں ہے۔ یہ بات درست نہیں ہے۔ مثنوی جس اسلوب میں بیان کی گئی ہے اسے توجہ کے ساتھ پڑھنے اور مختلف سروں اور اجزا کو ذہن میں رکھنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ دوسری مثنویوں میں عام طور پر پھیلاؤ ہوتا ہے۔ مختلف مناظر اور جذبات و سراپا کو مثنوی نگار تفصیل سے بیان کرتے ہیں۔ وہاں بات کھولی اور پھیلائی جاتی ہے۔ نسیم کے ہاں وہ سمیٹی اور کم کی جاتی ہے۔ یہی اس کا طرز ادا ہے۔ نسیم کی اس مثنوی کو ''سحرالبیان'' کی طرح تیزی سے نہیں پڑھ سکتے۔ اسے رک رک کر، سمجھ کر، رعایتوں اور تناسب لفظی اور دوسرے صنائع بدائع سے لطف اندوز ہوتے ہوئے، پڑھنے کی ضرورت ہوتی ہے مثلاً نسیم نے ہر حصے کو، جو عنوان کے بعد شروع ہوتا ہے، ہر جگہ ایک یا دو شعروں سے مربوط کیا ہے۔ اس شعر سے قصہ ایک طرف اپنے پچھلے سرے سے جڑ جاتا ہے اور ساتھ ہی اس میں اگلے حصے سے جڑنے کا اشارہ بھی ملتا ہے۔ یہ کام تواتر سے نسیم نے اپنی ساری مثنوی میں کیا ہے۔ ربط و دلچسپی کے ساتھ قصے کو برقرار رکھنے کے لیے نسیم نے کئی مقامات پر پچھلے واقعات بھی دہرائے ہیں مثلاً ''ملاقات ٹھہرنی زین الملوک اور تاج الملوک کی آپس میں'' کے عنوان کے تحت پچھلے حصے کو اگلے حصے یعنی ''حکایت ایک عورت کے مرد بن جانے کی دیو کے جادو سے'' مربوط کرنے کے لیے یہ دو شعر آتے ہیں

بولا کہ شہا یہ بات کیا ہے — نیرنگ فسوں کا گھر بڑا ہے
ہر چند کہ طرفہ حال ہے یہ — کچھ دور نہیں، مثال ہے یہ

اور ان دو شعروں سے پچھلا حصہ اگلے حصے سے مربوط ہو جاتا ہے۔ جب بادشاہ یہ حکایت سنتا ہے تو وزیر فرخ سے (بکاؤلی مردانے روپ میں) کہتا ہے:

شہ نے کہا، سن وزیر دانا — بے دیکھے سنے کو کس نے مانا
یاد آئی مجھے بھی اک روایت — یہ کہہ کے بیان کی حکایت

پھر بادشاہ اس روایت (حکایتِ مرغ اسیر) کو سنا کر وزیر فرخ سے کہتا ہے:

فرخ! یہ وہی مثل نہ ہوئے　　دیکھ آ، جو تجھے دخل نہ ہوئے

ایک اور مقام پر تاج الملوک محل میں اندر جا کر دلبر کو بتاتا ہے کہ بادشاہ کے حضور اسے یہ کہنا ہے۔ اگلے شعر میں دلبر کا یہ بیان آ جاتا ہے۔ نسیم نے ربط دینے کے اس مشکل مرحلے کو اس شعر سے حل کر دیا ہے:

در پردہ سکھا کے باہر آیا　　بے پردہ حضورِ شہ بلایا

اب اگر یہ شعر اس جگہ نہ آتا تو ربط ٹوٹ جاتا اور قصے کو آگے بڑھانے کا عمل مجروح ہوتا۔ نسیم نے ایک باشعور فن کار کی طرح اس بات کا ساری مثنوی میں خیال رکھا ہے۔

ایک اور مقام پر ''بھید کھلنا چھپے ہوؤں کا ایک ایک پر'' کو دوسرے حصے یعنی ''غائب ہو جانا فرخ یعنی بکاولی کا اور بلوانا تاج الملوک کو گلشنِ نگاریں سے اور متفق ہو کر گلزار ارم میں رہنا'' سے مربوط کرنے اور قصے کو حسبِ ضرورت جہت دینے کے لیے نسیم سات اشعار سے نہ صرف ربط دیتے ہیں بلکہ فنی اثر پیدا کرنے کے لیے پچھلے واقعات کو بھی دہراتے ہیں اور تبدیلی لباس کی وجہ پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ اسی طرح اس حصے میں بکاولی تاج الملوک کے نام خط لکھ کر بھیجتی ہے۔ یہاں بھی نسیم نے سارے پچھلے واقعات کو دہرا کر نہ صرف پڑھنے والے میں دلچسپی کے عنصر کو ابھارا ہے بلکہ قصے کو ایک ایسا ربط بھی دیا ہے جو اس مثنوی کے مخصوص اسلوب کے لیے فنی سطح پر ضروری تھا۔ اسی طرح تاج الملوک کے جواب میں بھی قصے کے مختلف دھاگوں کو جوڑ کر نہ صرف اسے آگے بڑھایا ہے بلکہ اس شعر سے:

یہ لکھ کے جو خط سے ہاتھ اٹھایا　　قاصد نے لیا، جواب لایا

گزرے ہوئے اور آنے والے واقعات کو جوڑ دیا ہے۔ پڑھتے ہوئے آپ کو یہ ربط اسی وقت محسوس ہوگا جب آپ ہر لفظ اور اس کے رعایتی اشاروں کو اپنے ذہن میں رکھیں۔ اس مثنوی سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کے لیے اسے رواروی میں نہیں پڑھا جا سکتا۔ وہ لوگ جو ''گلزار نسیم'' میں ربط کی کمی محسوس کرتے ہیں وہ دراصل شعر کو متن سے الگ کر کے یا اس کے معنی و مفہوم کی تہ داری کو سمجھے بغیر روایتی ربط کو تلاش کرتے ہیں۔

نسیم کا بنیادی تخلیقی مسئلہ یہ تھا کہ ایک طرف انھیں کہانی کو سمیٹ کر پوری طرح بیان کرنا تھا اور دوسری طرف اپنے مخصوص طرز ادا کے پیش نظر رعایت و مناسبتِ لفظی کے موتی پرونے تھے تاکہ دوہری تہری معنویت لطفِ بیان سے ہم رشتہ ہو جائے۔ ساتھ ہی طرز ادا کے مطابق اختصار و ایجاز کو بھی پیش نظر رکھنا تھا۔ ایک صاحب نے مجھ سے کہا کہ اس مثنوی میں ایک شعر ایسا بھی ہے جس میں کوئی تناسب لفظی نہیں ہے اور وہ اس مثنوی کا آخری شعر ہے

جس طرح انھیں بہم ملایا　　بچھڑے ہوئے سب ملیں خدایا

میں نے کہا کہ غور سے دیکھیے تو یہاں بھی ملایا، بچھڑے، ملیں میں واضح نسبت موجود ہے۔ فنی سطح پر جو کام اس مثنوی میں نسیم نے کر دکھایا ہے وہ کسی اور مثنوی نگار نے آج تک اس معیار سے اس طور پر نہیں کیا۔ ''گلزار نسیم'' اسی لیے اپنے رنگ میں ایک زندۂ جاوید ادبی شاہکار ہے۔

''گلزار نسیم'' پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ نسیم کا زور قصہ بیان کرنے کے ساتھ لکھنؤ کے پرتکلف و پسندیدہ انداز میں ایک ایسی چیز تیار کرنا ہے جس میں لکھنؤ کا مزاج بھی شامل ہو اور جس کے ہر شعر میں شگفتگی و سلاست کے ساتھ تناسبِ لفظی کا حسن بھی نمایاں ہو۔ ''گلزار نسیم'' کے پہلے شعر سے لے کر آخری شعر تک، تواتر کے ساتھ، یہ اندازِ بیان برقرار رہتا ہے۔ قصہ تو تاج الملوک اور گل بکاولی کا ہے لیکن اس کی ساری فضا لکھنؤ کی فضا ہے۔ نسیم نے اسی

لیے اپنی مثنوی کا رشتہ زندگی سے قائم کرنے کے بجائے لکھنؤ کی موجود فضا و مزاج سے قائم کر کے اسے وہ صورت دی کہ ''گلزارِ نسیم'' لکھنوی تہذیب کی ترجمان و نمائندہ مثنوی بن گئی۔ چھپتے ہی یہ مثنوی گھر گھر مقبول ہوئی اور اسے میر حسن دہلوی کی ''سحر البیان'' کا جواب سمجھا گیا اور لکھنؤ کے مزاج نے اسے میر حسن سے بہتر جانا۔ اس تہذیب کا سارا زور لفظوں پر تھا۔ ناسخ اور اہلِ لکھنؤ یا شرر و چکبست کے درمیان جو معرکے ہوئے ان سب میں لفظوں ہی کی جنگ تھی۔ اسی لیے نظم میں ''گلزارِ نسیم'' اور نثر میں ''فسانۂ عجائب'' لکھنؤ کی تہذیب اور اس کے پسندیدہ رنگوں کے ترجمان ہیں۔ گلزار نسیم میں جو دنیا ہمارے سامنے آتی ہے وہ لکھنؤ کی دنیا ہے۔ یہ مزاج، یہ فضا، یہ رنگ دور سے دیکھنے والوں کے لیے تصنع و بناوٹ کا رنگ ہے لیکن اہلِ لکھنؤ کے لیے یہ فطری رنگ تھا۔ لہٰذا ''گلزارِ نسیم'' بھی اسی لکھنؤ کی بہترین اور اعلیٰ دست کاری کے فن کا حسین ترین نمونہ ہے۔ یہاں قصہ تو دراصل زمین کی حیثیت رکھتا ہے جس پر نسیم نے اپنی استادانہ دست کاری سے نقش و نگار بنائے ہیں۔ یہ تہذیب راجا اندر کی تہذیب تھی۔ آنے والے دور میں واجد علی شاہ راجا اندر ہی کے روپ میں اپنی زندگی کو ڈھالتے ہیں۔ ان کا ''قیصر باغ'' گلزارِ نسیم کا ''امرنگر'' ہے جو زمین پر نہیں بلکہ ہوا پر آباد ہے:

اندراسن امرنگر ہے شہر ایک	خلقت ہے وہاں کی زندہ دل نیک
اندر ہے بادشاہ اس کا	آسن ہے تخت گاہ اس کا
معمور وہ فضا سے اس قدر ہے	اس بستی کا نام امرنگر ہے
کہتے ہیں مورخانِ ہندی	آباد ہوا پہ ہے وہ بستی
خالق نے دیا ہے فوق اس کو	نغمے سے ہے شوق و ذوق اس کو
انساں کا سرود و رقص کیا ہے	پریوں کا ناچ دیکھتا ہے

لکھنؤ کی یہ تہذیب بھی ہوا پر آباد تھی۔ اگر یہ تہذیب زمین پر اتر کر آدمی سے ملتی بھی ہے جیسا ہمیں پری گل بکاولی اور انسان تاج الملوک کے تعلق میں نظر آتا ہے تو راجا اندر اسے ناپاک کہہ کر آگ دکھانے کا حکم دیتا ہے تاکہ وہ پاک ہو جائے:

بو آتی ہے آدمی کی، لے جاؤ ناپاک ہے، آگ اسے دکھاؤ

لکھنؤ کی تہذیبی فضا کے زیرِ اثر اس مثنوی کے مزاج پر ''نسائیت'' چھائی ہوئی ہے۔ تاج الملوک اور بکاولی اس کے مرکزی کردار ہیں لیکن قصے میں سارے فعال کردار عورتوں کے ہیں۔ وہی اپنے عمل سے قصے کو آگے بڑھاتی ہیں اور انھیں کے مکالموں اور بیان سے وہ فضا بنتی ہے جو اس تہذیب اور اس مثنوی کا مزاج ہے۔ اگر عورتیں تاج الملوک کی مدد نہ کرتیں تو وہ کچھ بھی نہیں کر سکتا تھا۔ وہ مدد کے لیے اپنے باپ یا دوسرے بادشاہوں کی طرف نہیں دیکھتا بلکہ انھیں عورتوں اور پریوں سے مدد لیتا ہے۔ ''گلشن نگاریں'' بھی حمالہ بنوا کر دیتی ہے۔ گل بکاولی کے باغ میں جانے کے لیے سرنگ بھی وہی کھدوا کر دیتی ہے۔ تاج الملوک اپنے باپ زین الملوک کی دعوت کرتا ہے تو اس کا انتظام بھی حمالہ کرتی ہے۔ جب تاج الملوک بکاولی کے پاس جانا چاہتا ہے تو وہ خط میں لکھتا ہے: ع قابل واں آنے کے کہاں ہوں، ع حمالہ کو بھیج آ کے لے جائے۔ سارے مرد ضمنی حیثیت رکھتے ہیں۔ حمالہ دیونی، اس کی بیٹی محمودہ، سمن پری، حسن آرا، روح افزا پری، رانی چتراوت اور خود بکاولی ساری کہانی پر چھائی ہوئی ہیں۔

''گلزارِ نسیم'' کا مطالعہ کرتے ہوئے بعض اہلِ ادب اس مثنوی کو قصہ گوئی کے زاویے سے دیکھتے ہیں جو

اس لیے بھی صحیح نہیں ہے کہ قصہ نسیم کا نہیں ہے اور نہ انھوں نے قصہ گوئی کے لیے یہ مثنوی لکھی ہے۔ نسیم کے لیے، جیسا کہ میں نے پہلے بھی کہا ہے، ''مذہب عشق'' کا یہ قصہ اس کشمیری شال کی طرح ہے جس پر دست کار کو باریک سے باریک کام کرنا ہے۔ قصہ تو سونے کی وہ ڈلی ہے جس سے دست کار کو مطلوبہ زیور بنانا اور مرصع کاری کا کمال دکھانا ہے۔ اسی لیے نسیم کا زور قصے پر نہیں ہے البتہ وہ قصے کو اس طرح ضرور سنبھالتے ہیں کہ اس سے مرصع کاری کا کمال دکھانے میں آسانی ہو، جس سے نگینوں کی بندش چمک اٹھے اور زیور سے حسنِ محبوب میں اضافہ ہو۔ یہی وہ حسن ہے جو مثنوی میں فنی اثر کو اجاگر کرتا ہے۔ یہاں فنی اثر کردار نگاری، منظر کشی، جذبات نگاری یا جذبہ و احساس کے اظہار سے پیدا نہیں کیا گیا بلکہ رعایت و تناسب لفظی سے مرصع کاری کی گئی ہے جو ہر شعر میں رنگ گھول رہی ہے۔

بعض اہل ادب ''گلزارِ نسیم'' کو میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' کے مزاج و معیار سے پرکھتے ہیں اور اس میں ''سحر البیان'' والی خصوصیات نہ پا کر اس سے مایوس ہوتے ہیں۔ گلزار نسیم کو پرکھنے کا یہ معیار بھی یکسر غلط ہے۔ یہ دونوں مثنویاں رنگ و مزاج کے اعتبار سے ایک دوسرے سے بالکل مختلف بلکہ متضاد ہیں۔ زبان و بیان اور فنِ شعر کی سطح پر گلزار نسیم نے جو کام دکھایا ہے اس کی کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ یہ کام ہی سحر البیان سے بالکل الگ ہے۔ مثنوی ''ترانۂ شوق'' میں احمد علی شوق نے یہی کام کرنے کی کوشش ضرور کی تھی لیکن وہ مثنوی گلزار نسیم کی کمزور تکرار ہے۔ اس میں حسنِ بیان اس درجے پر نہیں آتا جیسا نسیم کی مثنوی میں ملتا ہے۔ وہ لوگ جو گلزار نسیم میں سحر البیان کی خصوصیات تلاش کرتے ہیں دراصل وہ ایک ایسی چیز تلاش کرتے ہیں جو وہاں نہیں ہے۔ ''گلزارِ نسیم'' تو خواجہ حیدر علی آتش والی ''مرصع سازی'' کا ایسا اعلیٰ نمونہ ہے جو کہیں اور نظر نہیں آتا۔ اس مرصع سازی سے لطف اندوز ہونے کے لیے اسے رک رک کر ٹھہر ٹھہر کر پڑھنے کی ضرورت ہے اور اسی لیے نسیم نے سحر البیان والی رواں دواں بحر: فعولن فعولن فعولن فعول استعمال نہیں کی بلکہ ایک ایسی بحر: مفعول مفاعلن فعولن استعمال کی ہے جس میں ٹھہر ٹھہر کر چلنے کی صفت پائی جاتی ہے۔ اس بحر میں برجستگی و روانی شاعر اپنے کمالِ فن سے پیدا کرتا ہے۔ واضح رہے کہ ''گلزار نسیم'' اپنے ''قصے'' کی وجہ سے نہیں بلکہ ''طرزِ ادا'' کی وجہ سے منفرد ہے۔ نسیم نے اپنے طرزِ ادا سے اس مثنوی میں جس طرح زبان و بیان کے گل بوٹے بنائے ہیں وہی ان کا کارنامہ ہے جس تک کوئی دوسرا نہیں پہنچ سکا۔ گلزار نسیم کے مطالعے کے لیے ہمیں طرزِ ادا کے اسی معیار کو سامنے رکھنا چاہیے۔

''گلزارِ نسیم'' کا یہ خاص طرزِ ادا نتیجہ ہے ہر شعر میں انتہائی اختصار کو ملحوظ رکھتے ہوئے تناسب لفظی کا اس طور پر التزام کہ اس سے ایسے معنی پیدا ہوں جس میں لطفِ بیان ہو۔ معنی آفرینی کی یہی نوعیت اس طرزِ ادا کا حسن ہے اور اسی سے وہ فنی اثر پیدا ہوتا ہے جو اس مثنوی کی فی الحقیقت انفرادیت ہے۔ یہ طرزِ ادا اختصار، تناسب لفظی اور معنی آفرینی کی وحدت سے وجود میں آیا ہے۔ یہ وحدت التزام کے ساتھ ہمیں کم و بیش ہر شعر میں نظر آتی ہے جس سے طرزِ ادا میں ایک الگ رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے: [۲۵]

امید کے نخل نے دیا بار ۔ خورشیدِ حمل ہوا نمودار

یہ شعر مثنوی میں اس جگہ آیا ہے جہاں شاعر نے بادشاہِ زین الملوک کے چار بیٹوں کا ذکر کر کے پانچویں کی پیدائش کا مژدہ سنایا ہے۔ امید کے ایک معنی ہیں آسرا، توقع۔ جب حمل ٹھہرتا ہے تو مشرقی تہذیب کے مطابق کہا جاتا ہے کہ ''امید سے ہیں''۔ بار کے معنی پھل، ثمر۔ بار بطور کنایہ حمل کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ یہاں تناسب کی دوہری

سطح ہے۔ دوسرے مصرع میں صنعت ایہام ہے۔ ایہام میں ایک لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں۔ ایک قریب کے اور دوسرے بعید کے اور وہاں بعید کے معنی استعمال میں آئے ہوں۔ ''حمل'' کا لفظ پڑھ کر ذہن امید والے حمل کی طرف جاتا ہے لیکن یہاں اس کا اشارہ برج حمل کی طرف ہے۔ جب خورشید برجِ حمل میں داخل ہوتا ہے تو وہ نوروز کا دن ہوتا ہے۔ حمل اور خورشید کی یہی مناسبت یہاں استعمال ہوئی ہے یعنی خورشید برج حمل سے برآمد ہوا یعنی بادشاہ زادہ پیدا ہوا۔ خورشید شاہزادہ ہے اور برج حمل ماں کا پیٹ ہے۔ نخل (درخت) اور بار (پھل) میں بھی ایک طرح سے مناسبت ہے۔ اسی طرح امید اور بار میں بھی مناسبت ہے اور خورشید اور حمل میں بھی واضح مناسبت ہے۔ اسی عمل سے معنی کا لطف پیدا کیا گیا ہے۔ یہ دو شعر اور دیکھیے: [۲۶]

بولی وہ کہ ہونے کو ہوا ہے	جو غنچے کو گل کرے، صبا ہے
بولا وہ، یہی تو چاہتا ہوں	گل پاؤں، تو میں ابھی ہوا ہوں

مثنوی میں یہ شعر اس مقام پر آتے ہیں جب محمودہ اور شہزادہ تاج الملوک پہلی رات ایک بستر پر ساتھ گزارتے ہیں لیکن شرم سے ایک دوسرے سے نہیں کھلتے۔ صبح ہوتے محمودہ نے شہزادے سے وہ کہا جو پہلے شعر میں آیا ہے اور شہزادے نے وہ جواب دیا جو دوسرے شعر میں آیا ہے۔ غنچے کا اشارہ کلی کے کھلنے کی طرف ہے اور یہ اشارہ جنسی عمل کی تکمیل کی طرف ہے۔ محمودہ کہتی ہے کہ ہوا تو ویسے چلتی ہی رہتی ہے لیکن وہ ہوا جو غنچے کو گل بنادے دراصل اسے ہی ''صبا'' کہنا چاہیے۔ تاج الملوک اس کا یہ جواب دیتا ہے کہ مجھے گل مل جائے تو میں ابھی ہوا (صبا) بن سکتا ہوں یعنی میں وہی کام کرسکتا ہوں جو بادِ صبا غنچے کو گل بنانے کے لیے کرتی ہے۔ ساتھ ہی اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ اگر مجھے پھول (گل بکاولی) مل جائے تو میں ابھی ہوا ہو جاؤں یعنی فوراً یہاں سے روانہ ہو جاؤں، ہوا ہونا، ہوا ہو جانا محاورہ ہے۔

یہی لفظی و معنوی تناسب اور اس سے پیدا ہونے والی رمزیت طرز ادا کا وہ حسن ہے جس سے پڑھنے والا لطف اندوز ہوتا ہے۔ اگر یہ دیکھا جائے کہ تناسب لفظی کے لیے نسیم نے کیا کیا پاپڑ بیلے ہیں اور کس طرح علم بیان کے رنگا رنگ گل کھلا کر صنائع لفظی و صنائع معنوی کا چمن آباد کیا ہے تو ہم اس سے صحیح معنی میں لطف اٹھا سکتے ہیں۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:

بہرام ہے تو، ارے وہی چور	رہ تجھ کو بتاؤں سحر سے گور
بدیمن سمجھ کے گور کا نام	پنجرہ اک لائی وہ گل اندام

پہلا لفظ ''گور'' صحرائی خر یعنی گورخر کے معنی میں آیا ہے اور دوسرا ''گور'' قبر کے معنی میں آیا ہے اسے علم بیان میں تجنیس تام مماثل کہتے ہیں۔

ایک اور صنعت ''ردالعجز علے العروض'' کہلاتی ہے۔ اس میں جو لفظ مصرع ثانی کے آخر میں ہو وہی لفظ جزوِ آخر کے طور پر مصرع اول میں بھی ہو۔ اب نسیم کا یہ شعر پڑھیے:

بازو میں نہ تو گرہ باندھ	سمجھاؤں جو پند اُسے گرہ باندھ

یہاں ''گرہ باندھ'' دونوں مصرعوں میں مشابہ ہونے کے باوجود معنی کے اعتبار سے مختلف ہیں۔

ایک اور صنعت ''ترصیع'' کہلاتی ہے۔ اس صنعت میں ایک مصرع موزوں کر کے اس کے مقابل دوسرا مصرع اس طریق پر لایا جائے کہ پہلے مصرع کا پہلا لفظ دوسرے مصرع کے پہلے لفظ کا قافیہ ہو اور پہلے مصرع کا دوسرا

لفظ، تیسرا لفظ، چوتھا لفظ وغیرہ بھی ترتیب وار دوسرے مصرع کے ہم قافیہ ہوں [۲۷] اب اس وضاحت کے بعد یہ شعر پڑھیے:

ہمت نے مری تجھے اڑایا   غفلت نے تری مجھے چھڑایا

یہاں پہلے مصرع کے الفاظ ہمت، مری۔ تجھے۔ اڑایا، ترتیب وار دوسرے مصرع کے الفاظ غفلت۔ تری۔ مجھے۔ چھڑایا کے ہم قافیہ ہیں۔ اس سجاوٹ کو صنعتِ ترصیع کہتے ہیں۔

ایک اور صنعت حسنِ تعلیل ہے۔ جس کی تعریف یہ ہے کہ ایک چیز کو کسی چیز کی صفت کے لیے علت ٹھہرانا جو دراصل اس کی علت نہ ہو۔ نسیم کا یہ شعر پڑھیے:

انگلی لبِ جو پہ رکھ کے شمشاد   تھا دم بخود اس کی سن کے فریاد

صنعت مشاکلہ وہ ہے کہ دو چیزوں کا ذکر کریں اور ان دونوں کو ایک جگہ مذکور ہونے کی مناسبت سے ایک ہی لفظ سے تعبیر کریں [۲۸] مثلاً نسیم کا یہ شعر دیکھیے:

میں جا کے جلی تو غم نہیں ہائے   ڈر ہے کہ نہ تجھ پہ آنچ آ جائے

یہاں جلنے کی مناسبت سے صدمہ پہنچے کو آنچ آنے کے ساتھ تعبیر کیا ہے۔ یہی صنعت مشاکلہ ہے۔

ایک اور ''صنعتِ عکس'' ہے جس کی تعریف نجم الغنی خاں نے یہ کی ہے کہ'' کلام کے اجزا کو مقدم و موخر کر کے دوسرا فقرہ یا مصرع بنا لیں اور وہ اجزا معنی دیتے چلے جائیں...... صنعت عکس کبھی دو لفظوں میں ادا ہو جاتی ہے اور کبھی دو فقروں میں اور کبھی ایک بیت میں'' [۲۹] اب نسیم کا یہ شعر پڑھیے:

باقی ساقی جو کچھ ہو لے لے   ساقی باقی شراب دے دے

یہاں باقی ساقی اور ساقی باقی میں صنعتِ عکس ہے جن سے الگ الگ دو معنی پیدا ہو گئے ہیں۔

ایک اور ''صنعت جامع اللسانین'' ہے۔ وہ بیت جس کے مصرعوں میں کوئی لفظ ایسا آئے کہ وہ دو زبانوں کا معلوم ہو [۳۰] اب ''گلزارِ نسیم'' کا یہ شعر پڑھیے:

اس جنگلے میں جا پڑا جہاں گرد   صحرائے عدم بھی تھا جہاں گرد

پہلے مصرع میں ''جہاں گرد'' فارسی مرکب لفظ ہے۔ جس کے معنی ہیں دنیا میں پھرنے والا اور دوسرے مصرع میں جہاں اور گرد اردو کے الفاظ کے طور پر آئے ہیں اور اس سے مقصود بالتمثیل جہاں گرد ہے۔ اس شعر میں جنگل۔ جہاں گرد۔ صحرا اور گرد کی مناسبت سے صنعتِ مراۃ النظیر بھی ہے۔

ایک اور صنعت جس سے حسنِ بیان میں اضافہ ہوتا ہے تجنیس حرفی ہے۔ جس میں ایک ہی حرف سے شروع ہونے والے الفاظ تواتر کے ساتھ استعمال کیے جاتے ہیں تا کہ صوتی اثر سے حسن بیان پیدا ہو سکے۔ انگریزی میں اسے Alliteration کہتے ہیں۔ ''گلزارِ نسیم'' میں اس کا استعمال بھی ملتا ہے مثلاً

اے دل برِ دلبر دغل باز   وے دیو سوار عرش پرواز

یا
کچھ روگ جو در پے خلش ہو   درماں کے لیے دوا دوش ہو

شاید ہی کوئی صنعت ایسی ہو جو گلزارِ نسیم میں استعمال نہ ہوئی ہو۔ اس اعتبار سے بھی کوئی دوسری مثنوی اسے نہیں پہنچتی۔

''گلزارِ نسیم'' کے طرز ادا میں جہاں رنگا رنگ صنائع بدائع کا خوب صورتی کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے وہیں

''اختصار'' نے اس میں رمز و کنایہ، تشبیہ و استعارہ اور مجاز مرسل کے حسن کو بھی نمایاں کیا ہے۔ یہ طرز ادا اختصار و ایجاز کا ایک بے مثال نمونہ ہے۔ یہ اختصار مکالموں میں بھی موجود ہے اور بیانیہ میں بھی۔ منظر نگاری میں بھی ملتا ہے اور چہرہ نویسی میں بھی۔ بیانیہ انداز میں اس اختصار کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

تیورا کے وہیں وہ بار بردوش — بیٹھا تو گرا، گرا تو بے ہوش

تاج الملوک، دیو سے کہتا ہے۔ یہ بیان طویل ہو سکتا تھا لیکن نسیم نے دریا کو کوزے میں بند کر دیا ہے جس سے فنی اثر میں غیر معمولی اضافہ ہو گیا ہے:

گلزار ارم کی ہے مجھے دھن — بولا وہ: ارے بشر وہ گل بن
خورشید کے ہم نظر نہیں ہے — اندیشے کا واں گزر نہیں ہے
واں موج ہوا: ہوا پہ اژدر — واں ریگِ زمیں، زمیں پہ اخگر

زین الملوک فرخ سے غربت زدگی و فقیری کا سبب دریافت کرتا ہے تو وہ جواب دیتا ہے۔ دیکھیے کس خوبصورتی اور رمز کے ساتھ بات کہی گئی ہے:

پوچھا کہ سبب؟ کہا کہ قسمت — پوچھا کہ طلب؟ کہا: قناعت

ایک مقام پر بتایا ہے کہ ایک بادشاہ کے ہاں بیٹا نہیں تھا۔ صرف لڑکیاں تھیں اور وہ جل کر انھیں قتل کرا دیتا تھا۔ اس بار پھر لڑکی پیدا ہوئی تو اس کی ماں نے بتایا کہ بیٹا ہوا ہے اور نجومیوں نے کہا ہے کہ جب تک پاؤں نہ چلے، حضور کے سامنے نہ آئے۔ جب لڑکوں کے روپ میں وہ بڑی ہوئی تو بادشاہ نے اس کا رشتہ طے کیا اور برات لے کر چلا۔ لڑکی پریشان کہ اب کیا کرے۔ رات کو خیمے سے باہر نکلی کہ عدم کی راہ لے۔ راستے میں اسے ایک دیو ملا اور پوچھا کہ جی سے کیوں تنگ ہے۔ اس نے اپنا سارا قصہ اسے سنایا۔ دیو نے رحم کھا کر جادو کے زور سے اپنے مخصوص جسم سے اس کا جسم بدل لیا۔ نسیم تبدیلیِ جسم کی اس ساری بات کو رمز و کنایہ اور اختصار کے ساتھ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ حسنِ ادا کے ساتھ اثر و لطف پیدا ہو جاتا ہے:

بولی وہ کہ یہ خیال ہے خام — خنجر کا ہو کیا نیام سے کام
کہہ کر کھلے بندوں جی کی تنگی — بے ننگ، ہوئی وہ شوخ، ننگی
آنکھیں جھپکا کے دیو بولا — تو کیا کھلی، پردہ تو نے کھولا
خاطر تری لے طلسم دکھلاؤں — تو مجھ سی بنے، میں تجھ سا بن جاؤں
موند آنکھ: کہا، تو موندھی آنکھ — کھول آنکھ: کہا، تو کھول دی آنکھ
پائے مردانگی کے پرتو — دامن میں سے دی چراغ نے لو
تھالے میں یہاں اگا صنوبر — واں شیشہ رہا ترش کے ساغر

یہاں نسیم نے تبدیلی کے اس سارے عمل اور منظر کو رمز و کنایہ میں حسنِ ادا و اختصار کے ساتھ بیان کر دیا ہے۔ یہی خوبصورت بیان اس موقع پر سامنے آتا ہے جب زین الملوک کا وزیر فرخ تاج الملوک کے محل ''گلشن نگاریں'' میں بادشاہ کا پیغام لے کر ملاقات کے لیے جاتا ہے تو نسیم بارہ اشعار (شعر ۴۷۶۔۴۸۷) میں ساری باتوں کو حسنِ بیان اور تناسب لفظی کے ساتھ سمیٹ کر دریا کو کوزے میں بند کر دیتے ہیں۔ یہ حسنِ بیان مکالموں میں بھی اسی طرح برقرار رہتا

ہے اور آورد ہوتے ہوئے بھی آورد کا احساس نہیں ہوتا۔ ساری مثنوی میں کم وبیش ایک شعر بھی بھرتی کا نہیں ہے اور اختصار کا کمال یہ ہے کہ اگر ایک شعر بھی درمیان سے نکال دیا جائے تو سارا ربط و مطلب خبط ہو جائے۔ اسی طرح جب زین الملوک تاج الملوک سے ملنے جاتا ہے تو تاج الملوک استقبال کر کے بادشاہ کو "ایوان جواہر" میں لاتا ہے اور اب ساری بات کھل جاتی ہے۔ اس طول طویل بات کو نسیم نے سترہ شعروں (۵۱۹۔۵۳۵) میں تناسب لفظی و اختصار کے ساتھ بیان کر دیا ہے۔ اس طرز ادا میں حسن بیان بھی ہے، قصہ بھی آگے بڑھتا ہے اور ایک لمبی مسافت طے کر لیتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ قصے کو سنبھالنے اور ربطِ قصہ کو فطری انداز میں پوری طرح برقرار رکھنے کے لیے ان پچھلے واقعات کو بھی نسیم دہراتے ہیں (شعر ۵۴۸۔۵۶۷) جن سے قصہ کھل اور کھل جاتا ہے اور ان اشعار کی تعداد چودہ ہے۔ یہ نسیم کے فن کا کمال ہے۔ اس مقام پر جب گل بکاولی تاج الملوک کو خط لکھ کر بھیجنے کے لیے سمن بری کو طلب کرتی ہے تو نسیم کا یہ شعر سامنے آتا ہے:

بولی: کہو کیا کیا، کہا: خوب | بے کچھ کیے پھر بھی آئی، کیا خوب

اسی طرح شادی کی پوری تیاری کا نقشہ چودہ پندرہ شعروں میں اس طرح کھینچ دیا ہے کہ پڑھنے والے کا تخیل اس کی تفصیل کو اپنی نظر سے دیکھ لیتا ہے (شعر ۱۰۰۰۔۱۰۱۵) شاہزادہ تاج الملوک بال کو آگ پر رکھ کر حمالہ کو بلاتا ہے۔ وہ آتی ہے اور تاج الملوک کو بغیر محمودہ کے تنہا دیکھتی ہے تو گھبرا کر پوچھتی ہے:

تنہا اسے دیکھ کر کہا: ہیں | محمودہ کیا ہوئیں؟ کہا: ہیں

کتنے اختصار کے ساتھ ساری نفسیاتی کیفیت اور سوال جواب کو ان دو مصرعوں میں سمیٹ دیا ہے۔ اس کے بعد کے اشعار کی بھی یہی صورت ہے۔

بکاؤلی، فرخ ابن فیروز کے روپ میں، بادشاہ زین الملوک کے وزیر کی حیثیت سے، تاج الملوک سے ملنے آتی ہے جس نے بادشاہ کی اجازت کے بغیر اس کی زمین پر "گلشنِ نگاریں" تعمیر کر لیا ہے۔ یہاں ان کے درمیان جو گفتگو ہوتی ہے اس میں رمز و کنایہ کے لطف کے علاوہ کمال اختصار نے حسن بیان کو نکھار دیا ہے (شعر ۴۷۶۔۴۸۷) ایک موقع پر یہ شعر آتا ہے:

پوچھا کہ وہ ہے؟ کہا کہ ہاں ہے | پوچھا کہ کہاں؟ کیا یہاں ہے

قصے کے آخر میں بکاولی راجا اندر کی طلبی پر رات کو چلی جاتی ہے۔ صبح کے وقت واپسی پر جو مکالمہ بکاولی اور تاج الملوک کے درمیان ہوتا ہے اس میں تناسب لفظی کے ساتھ ایسا کمال اختصار ہے جس نے ایک طرف قصے میں رنگ بھر دیا ہے اور ساتھ ہی قصے کو آگے بڑھا کر اسے دلچسپ بنا دیا ہے۔ اتنے بڑے اور اہم مکالمے میں اشعار کی تعداد صرف تیرہ ہے (شعر ۱۱۷۹ تا ۱۱۹۲) اور یہ اشعار ساری بات کو پوری طرح کھول دیتے ہیں۔

منظر کشی میں بھی اختصار اور حسنِ ادا کی یہ صورت برقرار رہتی ہے یہ لق و دق صحرا کا منظر ہو یا طلوعِ صبح کا، ہر جگہ وہ دو چار شعر میں سارے منظر کو اجاگر کر دیتے ہیں۔ لق و دق صحرا کا منظر دیکھیے:

اک جنگلے میں جا پڑا جہاں گرد | صحرائے عدم بھی تھا جہاں گرد
سایے کو پتا نہ تھا شجر کا | عنقا تھا، نام جانور کا
مرغانِ ہوا تھے ہوشِ راہی | نقشِ کفِ پا تھے ریگِ ماہی

وہ وشت کہ جس میں پرِ تکَ و دو | یا ریگِ رواں تھی یا وہ رہ رو

مثنوی میں ایک مقام پر بکاولی کو اس کی ماں قید کر دیتی ہے۔ قید میں جس حالتِ فراق اور عالمِ بے کسی میں وہ ہے اور اس کے باطن میں جو اضطراب موج زن ہے اس کی ایسی پُر اثر تصویر نسیم نے چھ شعر میں کھینچ دی ہے (۶۹۹۔۷۰۴) جس میں فن سے پیدا ہونے والا اثر پوری طرح موجود ہے۔ بعض مقامات ایسے آتے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ کیمرے نے یہ تصویر اتاری ہے۔ لفظوں سے ذہن کے پردے پر تصویر اتارنا نسیم کا کمالِ فن ہے۔ تاج الملوک صحرائے طلسم میں ایک پیڑ پر بیٹھا رات گزار رہا ہے کہ پہاڑ کی طرح کا ایک اژدہا وہاں آتا ہے۔

منھ کھول کے سانپ اک نکالا | اس کالے نے من زمیں پہ ڈالا
جب صبح ہوئی تو منھ میں ڈالا | کالے نے من، اژدہے نے کالا

نسیم اگلے شعر (۷۶۲) میں اس منظر کو واقعہ سے جوڑ کر مثنوی کے قصے میں حیرت کا اضافہ کر کے فنی اثر کو گہرا کر دیتے ہیں۔ فراق کا بیان ہو یا رخصت کا، خوشی کا موقع ہو یا وصل کا۔ گلے شکایت کی بات ہو یا زندگی کے کسی اور پہلو کی، اختصار، تناسبِ لفظی اور رمزیت کے ساتھ حسنِ بیان اس طرزِ ادا کا کمال ہے جو شروع سے آخر تک ساری مثنوی پر چھایا ہوا ہے۔

تاج الملوک گلِ بکاولی کو لے کر بالا دری میں جاتا ہے جہاں بکاولی محوِ خواب ہے اور جیسے ہی پردہ اٹھاتا ہے اس کی نظر سوئی ہوئی بکاولی پر پڑتی ہے، نسیم اس منظر کی، اپنے استاد آتش کی طرح، ایسی تصویر اتارتے ہیں کہ آج بھی مصور اس کی تصویر بنا سکتا ہے:

پردہ جو حجاب سا اٹھایا | آرام میں اس پری کو پایا
بند اس کی وہ چشمِ نرگسی تھی | چھاتی کچھ کچھ کھلی ہوئی تھی
سمٹی تھی جو محرمِ اس قمر کی | برجوں پہ سے چاندنی تھی سرکی
لپٹے جو بال کروٹوں میں | بل کھا گئی تھی کمر، لٹوں میں
چاہا کہ بلا گلے لگائے | سوتے ہوئے فتنے کو جگائے
سوچا کہ یہ زلف کف میں لینی | ہے سانپ کے منھ میں انگلی دینی

شبیہ شعر سے خاکہ بنانے کی یہی وہ منفرد خصوصیت ہے جس سے آتش کی شاعری مصوروں کو دعوتِ کار دیتی ہے اور جسے نسیم نے اپنے مخصوص طرزِ ادا سے اس مثنوی میں برت کر دکھایا ہے۔

''گلزارِ نسیم'' کا وہ حصہ، جس میں گل بکاولی کے گم ہونے کا پتا بکاولی کو چلتا ہے، فنی اعتبار سے بہت خوبصورت ہے۔ یہاں حسنِ اختصار، حسنِ تناسبِ لفظی و معنوی اور حسنِ کنایہ، شعریت کے ساتھ مل کر، ایک جان ہو گیا ہے اور طرزِ ادا نکھر سنور کر اثر و تاثیر کو بڑھا دیتا ہے:

جاگی مرغِ سحر کے غل سے | اٹھی نکہت سی فرشِ گل سے
منھ دھونے جو آنکھ ملتی آئی | پُر آب وہ چشمِ حوض پائی
دیکھا تو وہ گل ہوا ہوا ہے | کچھ اور ہی گل کھلا ہوا ہے
گھبرائی کہ ہیں کدھر گیا گل | جھنجلائی کہ کون دے گیا جل

ہے ہے مرا پھول لے گیا کون ہے ہے مجھے خاروے گیا کون
ہاتھ اس پر اگر پڑا نہیں ہے بو ہو کے تو پھول اڑا نہیں ہے
نرگس! تو دکھا کدھر گیا گل سوسن! تو بتا کدھر گیا گل
سنبل! مرا تازیانہ لانا شمشاد! انھیں سولی پر چڑھانا
تھرائیں خواصیں صورتِ بید ایک ایک سے پوچھنے لگی بھید
نرگس نے نگاہ بازیاں کیں سوسن نے زباں درازیاں کیں
پتا بھی پتے کو جب نہ پایا کہنے لگیں ! کیا ہوا خدایا
اپنوں میں سے پھول لے گیا کون بیگانہ تھا سبزے کے سوا کون
شبنم کے سوا چرانے والا اوپر کا تھا کون آنے والا
جس کف میں وہ گل ہو داغ ہو جائے جس گھر میں ہو، گل چراغ ہو جائے

گلزار نسیم کے طرز ادا میں تشبیہ کی رنگینی بھی شامل ہے اور استعارہ و رمز و کنایہ کا حسن بھی اور یہ سب اختصار کی کسوٹی پر اس طرح کسے ہوئے ہیں کہ تناسب لفظی کا اثر اس میں فن کی خوشبو پیدا کر دیتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان سارے التزامات، کے ساتھ مثنوی متوازن اور پوری طرح نسیم کی مٹھی میں رہتی ہے۔ عام طور پر کسی شعر کو اس کی جگہ سے ہلایا نہیں جا سکتا۔ یہی طرز ادا ''گلزار نسیم'' کی عظمت اور انفرادیت ہے۔ گلزار نسیم کے طرز ادا میں اظہار کی جو توانائی ہے اسے نسیم نے عام بول چال کی ٹکسالی زبان سے حاصل کیا ہے۔ موزوں ترین لفظوں کے جماؤ، بندش کی چستی اور اختصار سے شعر کس کر ایسے نکھر گئے ہیں کہ ان میں سے بہت سے ضرب المثل بن گئے ہیں مثلاً

غم راہ نہیں کہ ساتھ دیجے دکھ بوجھ نہیں کہ بانٹ لیجے
نافہمی سے خوار ہو چکے ہو اب تو یکھو کہ کھو چکے ہو
واجب نہیں اب تامل اس میں بھریے وہیں تک نہ چھلکے جس میں
کاوش تری بے ثبات ہے یہ سو بات کی ایک بات ہے یہ
دو دل جو ہوں جانبین راضی یہ جان لے کیا کرے گا قاضی
میٹھا رس دیو کو کھلاؤ گڑ سے جو مرے تو زہر کیوں دو
کیا لطف جو غیر پردہ کھولے جادو وہ جو سر پہ چڑھ کے بولے
سن کوئی ہزار کچھ سنائے کیجیے وہی جو سمجھ میں آئے
آتا ہو تو ہاتھ سے نہ دیجے جاتا ہو تو اس کا غم نہ کیجیے

طرز ادا کا یہ سارا کمال، جیسا کہ ہم کہتے آئے ہیں، اختصار، تناسب لفظی، بول چال کی ٹکسالی زبان، موزوں ترین لفظوں کی بندش، اور خوب صورت جدّت سے پیدا ہوا ہے۔ اگر نسیم تناسب لفظی کا رشتہ معنی آفرینی سے نہ جوڑتے تو قصے کو بیان کرنا ممکن نہ ہوتا۔ قصے کو سنبھال کر دلچسپی کو برقرار رکھنا اسی طرز ادا کا نتیجہ ہے۔ ''مرغ اسیر'' کی حکایت کو بھی ہم اس مخصوص طرز ادا کی مثال میں پیش کر سکتے ہیں۔ اسی طرز ادا کی وجہ سے شاگردانِ آتش میں سے کوئی بھی آج اتنا اہم و مشہور نہیں ہے جتنے پنڈت دیا شنکر نسیم تاریخ ادب میں نمایاں، روشن اور ممتاز ہیں۔ احمد علی شوق قدوائی جیسے استاد

ومشاق شاعر نے بھی ''ترانۂ شوق'' کے نام سے ''گلزارِ نسیم'' کی تقلید میں ایک مثنوی لکھی تھی لیکن نسیم کی طرح کامیاب نہ ہو سکے اور اعتراف کیا کہ ترانۂ شوق کی تصنیف کے وقت جو خونِ جگر میں نے کھایا ہے اس کا یقین اربابِ فہم کو خود ہی ہو سکتا ہے اور گو میری جانب سے مقابلہ نہیں تھا بلکہ تقلید تھی لیکن نسیم کی سلاست، فصاحت نے حوصلے کو اس قدر پست کیا کہ اب ایک نئی مثنوی جو (میر) حسن کی بحر میں میں نے کہی ہے اور اس کو حسن کے رنگ سے بچایا ہے...... خاص وجہ یہی ہے کہ نسیم مرحوم کے رنگ کو اختصار کر کے میں پشیمان ہو چکا تھا'' [۳۱]

معرکۂ چکبست وشرر:

''گلزارِ نسیم'' کا مطالعہ تو یہاں ختم ہو جاتا ہے لیکن نسیم کی وفات ۱۲۶۱ھ/ ۱۸۴۵ء کے کوئی ساٹھ سال بعد، نسیم اور گلزارِ نسیم کے تعلق سے، ایک ایسا معرکہ وجود میں آیا جو تاریخِ ادب کا حصہ بن گیا ہے اور جسے یہاں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے اوائل میں چار ادبی معرکے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک انشا و مصحفی کے درمیان، دوسرا غالب اور شاگردانِ قتیل کے درمیان، تیسرا عبدالغفور خاں نساخ اور اہلِ لکھنؤ کے درمیان اور چوتھا انیسویں صدی ہی کی ایک تصنیف ''گلزارِ نسیم'' کے تعلق سے ۱۹۰۵ء میں چکبست وشرر کے درمیان۔ تین کا ذکر اپنی جگہ پر آ چکا ہے چوتھے کی تفصیل یہاں درج کی جاتی ہے۔

قصہ یہ ہے کہ جنوری فروری ۱۹۰۵ء میں چکبست نے ''گلزارِ نسیم'' کا نیا ایڈیشن، اس پہلے ایڈیشن کو بنیاد بنا کر جو دیا شنکر نسیم کی زندگی میں اُن کی تصحیح کے ساتھ ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء میں شائع ہوا تھا، مرتب کیا اور اس پر ایک طویل مقدمہ لکھا۔ اس مقدمہ میں نوجوان چکبست نے اپنے اس مضمون کا کم و بیش سارا مواد جو دیا شنکر نسیم کے بارے میں رسالہ ''کشمیر درپن'' کے فروری ۱۹۰۳ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا اور جو ''مضامین چکبست'' میں ''پنڈت دیا شنکر کول نسیم'' کے عنوان سے آج بھی شامل ہے، اخذ کیا اور نہ صرف نسیم کو آگے بڑھانے کے لیے مبالغے سے کام لیا بلکہ مقابے میں معتبر استادوں کو گرانے کی کوشش بھی کی مثلاً امانت لکھنوی کے بارے میں لکھا کہ ''امانت کے تناسبِ لفظی کا شوق جنون کے درجے تک پہنچ گیا ہے لیکن چونکہ زبان پر قدرت کاملہ حاصل نہیں ہے اور طبیعت میں شستگی کا جوہر نہیں ہے لہذا جو شعر اس رنگ میں کہا ہے اسے پڑھ کر ہنسی آتی ہے'' [۳۲] پھر امانت کے دو شعر مثال کے طور پر پیش کر کے لکھا کہ ''سبحان اللہ کیا تناسبِ الفاظ ہے، نیم حکیم اور نیم ملا سنتے تھے۔ اس شعر کا مصنف نیم شاعر ہے'' [۳۳] دوسری مثال میں لکھنؤ کے محترم استاد احمد علی شوق کی مثنوی ''ترانۂ شوق'' کے بارے میں، نسیم اور شوق کا ایک ایک شعر دے کر لکھا کہ شوق نے بھی ''اس رنگ کے شعر کہے ہیں مگر لطافتِ سخن قائم نہ رکھ سکے...... سخن شناس جانتے ہیں دونوں شعروں میں اندھیرے اور اجالے کا فرق ہے'' [۳۴] اس کے بعد دوست علی خلیل، نواب سید محمد رند، آفتاب الدولہ خواجہ ارشد علی قلق کا ایک ایک شعر دے کر لکھا کہ ''تناسبِ الفاظ کا لطافت کے ساتھ نباہنا ایک امر دشوار ہے...... نسیم سے بھی تناسب الفاظ کے ساتھ لطافتِ سخن قائم نہیں رہ سکی ہے...... لیکن اس قسم کے اشعار دو فی صد سے زیادہ نہ ملیں گے، لہذا قابلِ معافی ہیں'' [۳۵]

گلزار نسیم کے اختصار کی تعریف کرتے ہوئے اس کا مقابلہ مثنوی ''سحر البیان'' (میر حسن) سے کیا اور لکھا ''میر حسن کی مثنوی میں معاملہ برعکس ہے۔ اس میں ہر مضمون کو ضرورت سے زیادہ طول دیا ہے اور یہی اس مثنوی کا بڑا عیب ہے۔ علاوہ بریں نسیم کے کلام میں وہ پختگی اور ترکیب میں وہ متانت ہے کہ اکثر اشعار کی بندش ''نل دمن'' فیضی کا دبدبہ یاد دلاتی ہے۔ واقعی کیا پر شوکت کلام ہے'' [۳۶] پھر مثالوں سے اپنے زاویہ نظر کی وضاحت کر کے لکھا کہ ''نسیم کی زبان بھی نہایت سلیس و پاکیزہ ہے اور اسے لکھنؤ کی ٹکسالی زبان سمجھنا چاہیے'' [۳۷] یہ بھی لکھا کہ ''جہاں منصف مزاجوں نے گلزار نسیم کی قدر دانی سے آبیاری کی وہاں اکثر نگاہوں میں اس باغ کی شادابی کانٹا بن کر کھٹکی۔ ان حضرات نے اپنی اپنی ہمت کے موافق نسیم کی شہرت پر خاک ڈالنے کی فکر کی ہے۔ چنانچہ اب تک اکثر لوگ کہتے ہیں کہ آتش نے یہ مثنوی کہہ کر نسیم کو دے دی تھی.... حالانکہ سخن شناس جانتے ہیں کہ جس رنگ میں ''گلزار نسیم'' کہی گئی ہے اس رنگ میں آتش نے اپنی زندگی میں ایک شعر نہیں کہا'' [۳۸] آگے چل کر ان اعتراضات کا جواب دیا ہے جو مولانا حالی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں نسیم پر کیے تھے۔ جہاں جواب نہ بن پڑا وہاں شعر میں تحریف کر کے اسے ایک نئی صورت دے کر لکھا کہ: ''اصل شعر اس صورت پر ہے..... ابھی لکھنؤ میں ایسے بزرگ موجود ہیں جن کو قریب قریب کل مثنوی حفظ ہے۔ ان کی زبان سے یہ شعر اسی صورت پر سنا گیا'' [۳۹] حالانکہ چکبست نے مثنوی گلزار نسیم کے پہلے ایڈیشن (۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء) کو بنیاد بنا کر تصحیح کے ساتھ جدید ایڈیشن کی صورت میں مرتب کرنے کا دعویٰ کیا تھا اور اس میں یہ شعر اسی طرح ملتا ہے۔ جس طرح حالی نے ''مقدمہ'' میں دیا ہے۔

حالی کے اعتراضات کا جواب دیتے اور حالی پر اعتراض کرتے ہوئے چکبست نے لکھا کہ ''مولانا حالی کا ان اشعار کو بے معنی قرار دینا اس امر کی شہادت دینا ہے کہ مولانا موصوف اصولِ شاعری سے بے خبر ہیں'' [۴۰] اس کے بعد ''دیوان نسیم'' کے بارے میں اپنی رائے پیش کرتے ہوئے لکھا کہ ''نسیم کی غزلوں کا چھوٹا سا دیوان بھی ہے لیکن ناتمام۔ بہت سی غزلیں جو تلف ہو گئیں، ان کا نام و نشان بھی اس دیوان میں نہیں ملتا۔ سِن رسیدہ حضرات سے معلوم ہوا کہ چند غزلیں اکثر احباب نے اپنی تصنیف کیس اس دیوان میں رکھ دی ہیں۔ یہ مفت کرم داشتن کا نرالا مضمون ہے مگر یہ غزلیں صاف نسیم کے کلام سے الگ معلوم ہوتی ہیں۔ چونکہ نسیم کی وفات کے بہت روز بعد یہ دیوان شائع ہوا لہٰذا لوگوں کو اس دست اندازی کا موقع ملا'' [۴۱] غزلیاتِ نسیم کے بارے میں لکھا کہ ''اس میں شک نہیں کہ نسیم کا کلام آتش و ناسخ، ذوق و غالب کے کلام کا ہم پلہ نہیں ہے..... لیکن غزل گوئی کے میدان میں نسیم، رند و صبا وغیرہ سے پیچھے نہیں ہیں۔ تینوں استادوں کی ہم طرح غزلوں کے انتخاب درج ذیل ہیں'' [۴۲] اور اس طرح نسیم کو اپنے مضمون میں غزل گو استادوں کی صف میں کھڑا کر دیا۔

اس کے بعد لکھا ہے کہ ''شاعری کا رنگ تو دیکھ چکے، اب طبیعت کا رنگ ملاحظہ ہو'' [۴۳] طبیعت کا رنگ دکھاتے ہوئے نسیم کی ظرافت و بذلہ سنجی، تیزی ذہن و ذکاوتِ طبع، حاضر جوابی کی مبالغہ آمیز تعریف کرتے ہوئے آتش کی زمین میں بغیر کسی شہادت کے نسیم اور استاد آتش کے مطلع نقل کیے ہیں اور لکھا ہے کہ ''آتش بھی اس مشاعرے میں موجود تھے۔ انھوں نے نسیم کی بہت تعریف کی اور کہا کہ میرا مطلع اس کے آگے گرد ہے'' [۴۴] آگے چل کر ایک اور واقعہ لکھا ہے کہ ایک مرتبہ ''کہیں مشاعرہ کی صحبت تھی۔ یہ (نسیم) بھی وہاں موجود تھے۔ قبل مشاعرہ شروع ہونے کے شیخ ناسخ نے ایک مرتبہ ان کی طرف مخاطب ہو کر کہا کہ پنڈت جی ایک مصرع کہا ہے، دوسرا مصرع نہیں سوجھتا کہ پورا شعر

ہو جائے (یاد رہے کہ یہ سب کچھ گویا شیخ ناسخ (م ۱۲۵۴ھ/ ۱۸۳۸ء) نے نوجوان نسیم (پ ۱۸۱۱ء) سے کہا ناسخ نے مصرع پڑھا ع شیخ نے مسجد بنا مسمار بت خانہ کیا۔ ان کے منھ سے مصرع نکلنے کی دیر تھی کہ یہاں دوسرا مصرع تیار تھا: ع تب تو اک صورت بھی تھی اب صاف ویرانہ کیا۔ اس مصرع کا سننا تھا کہ حاضرینِ جلسہ پھڑک اٹھے.... شیخ ناسخ نے شاعری کی آڑ میں مذہبی چوٹ کی تھی لیکن نسیم نے ٹھنڈا کر دیا'' [۴۵] چکبست کے دیباچے میں دی ہوئی اس قسم کی یہ وہ روایات ہیں جنھیں رشید حسن خاں نے ''فرضی قصے'' کہا ہے [۴۶] اور قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''ناسخ کی شاعری کی آڑ میں مذہبی چوٹ اور ان کے مصرع کے لیے نسیم کا مصرع بہم پہنچانا، افسانہ محض ہے۔ میرا یہ مدعا نہیں کہ چکبست اس داستان کے واضع ہیں مگر غلو بری چیز ہے۔ کئی روایتیں جو کسی طرح قابلِ قبول نہیں، اس کی بدولت دیباچے میں مندرج ہو گئی ہیں'' [۴۷] اور اس مصرع اور شعر کے بارے میں قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''وہ شعر جس کا ایک مصرع بقول چکبست ناسخ کا اور دوسرا نسیم کا ہے، دراصل میر اعلیٰ علی کا ہے اور تذکرہ میر حسن میں ہے جو اس وقت وجود میں آیا جس وقت ناسخ کم عمر تھے اور نسیم کو اس دنیا میں آنے میں بہت دیر تھی۔ الفاظ کے خفیف فرق کے ساتھ میر اعلیٰ علی کا مطلع یہ ہے:

توڑ بت زاہد نے کیوں مسجد یہ بت خانہ کیا   تب تو اک صورت بھی تھی اب صاف ویرانہ کیا

لطف یہ ہے کہ نسیم کے استاد بھائی رند کے یہاں بھی یہ مطلع لفظوں کے ناقابلِ اعتنا (فرق) کے ساتھ ملتا ہے

ٹوٹے بت مسجد بنی مسمار بت خانہ ہوا   جب تو اک صورت بھی تھی اب صاف ویرانہ ہوا''

[۴۸]

اسی طرح نسیم کی ذکاوت وطباعی دکھانے کے لیے، جو روایات وواقعات چکبست نے اپنے دیباچے میں درج کیے ہیں، ان کا بھی کوئی ثبوت فراہم نہیں کیا۔ غرض کہ مثنوی ''گلزار نسیم'' کے دیباچۂ چکبست میں وہ سارا اشتعال انگیز ومعاندانہ مواد موجود تھا جس سے معرکۂ شرر وچکبست کی بنیاد پڑی اور آگے چل کر سارے تنازع کی عمارت کھڑی ہوئی۔ رشید حسن خاں کی بھی یہی رائے ہے کہ ''اس ردعمل کی ذمے داری حقیقتاً انھی (چکبست) پر عائد ہوتی ہے'' [۴۹]

۱۹۰۵ء میں ''گلزار نسیم'' مرتبہ چکبست کا نیا ایڈیشن شائع ہوا تو مولانا عبدالحلیم شرر نے مارچ، اپریل اور جولائی ۱۹۰۵ء کے ''دلگداز'' کے شماروں میں اس پر ''ریویو'' شائع کیا جس میں یہ لکھا کہ ''گلزار نسیم اردو کی ایک عجیب و غریب معرکہ آرا نظم ہے۔ اگر اس کے محاسن کے لحاظ سے دیکھا جائے تو وہ ان نظموں میں ہے جس سے کہ اردو شاعری کو اپنی اس صدی دو صدی کی عمر میں شاید ہی دو چار نصیب ہوئی ہوں گی لیکن اس کے ساتھ ہی اس کے معائب پر نظر ڈالی جائے تو اس سے زیادہ عیوب کسی اردو نظم میں نہیں ہیں...... اردو کے شعرا کا خاصہ ہے کہ وہ زیادہ تر لفظی بحثوں میں پڑے رہتے ہیں اور جس کے کلام میں ایک غلطی بھی نکل آتی ہے اس کا کلام مٹ جاتا ہے'' [۵۰] اس تبصرے میں شرر کا انداز مصالحانہ ہے۔ انھوں نے ایک ایک کر کے چکبست کی بات کا جواب دیا اور لکھا کہ دیباچہ میں چکبست نے جس طرح ''لکھنؤ کے بعض مشہور ومعروف اور مستند شعرا کے مٹانے کی کوشش کی ہے اور محض ان غیر معتبر کہانیوں کی بنیاد پر جس سے یہاں کے تمام شعرائے حال ناآشنا ہیں...... محققین کے نزدیک بالکل بے بنیاد ہیں اور اتنی وقعت ہرگز نہیں رکھتیں کہ تحریر میں لائی جائیں [۵۱] اس کے بعد شرر نے یہ بتانے کے لیے کہ ''گلزار نسیم'' کی زبان ''لکھنؤ کی مسلم ومستند زبان'' نہیں ہے، زبان وبیان کی ان اغلاط کی نشان دہی کی ہے جو اس مثنوی میں نمایاں ہیں۔ شرر نے مثالوں

سے بتایا کہ ''بعض الفاظ کا مطلب ہی نہیں سمجھ میں آتا'' بعض الفاظ میں ''ضروری الفاظ چھوڑ دینے سے مطلب خبط ہوگیا ہے''۔ ''بہت سے اشعار میں لفظی غلطیاں ہیں یا تو الفاظ کے حرکات غلط ہوگئے ہیں یا ان کے معنی غلط لیے گئے ہیں یا بے محل ان کا استعمال ہوگیا ہے یا ان میں تذکیر تانیث کی یا اور کسی قسم کی غلطی ہے'' [۵۲]

ریویو (تبصرہ) میں ان غلطیوں کو واضح کرنے کے لیے ''گلزار نسیم'' کے اشعار سے مثالیں دی گئی ہیں مثلاً ع ''بولا کہ چکھوں گا میں یہ انساں''۔ یا ع ''بیڑے چکھے پان کے مزے دار'' میں چکھوں اور چکھے بغیر تشدید کے استعمال کیے گئے ہیں جو ''غیر فصیح ہی نہیں بلکہ غلط ہے''۔ اسی طرح ان دو مصرعوں میں۔ ع ''کھاتے ہی حمل کا ڈھنگ پایا'' اور ع - ''وہ بانجھ تھی جب حمل قبولی'' میں ''حَمل'' کی جگہ حَمَل نظم کر دیا ہے جو قطعاً غلط ہے۔ اسی طرح اس شعر میں:

بادل سا وہ بحر آسماں جوش ۔۔۔ بجلی سی لہر سے تھا ہم آغوش

شرر نے لکھا کہ ''قطع نظر اس کے کہ پہلا مصرع بہت بھونڈا ہے لَہر کی جگہ لہر یعنی ہائے متحرک کے ساتھ موزوں کر دیا گیا ہے جو اردو میں غلط ہے'' [۵۳] اسی طرح شرر نے لکھا کہ اس شعر میں

جاگی تو سب اس کے جوڑ کی تھیں ۔۔۔ اندر کے اکھاڑے کی پری تھیں

''پری کی جگہ پریاں چاہیے جو نہایت ذلیل قسم کی غلطی معلوم ہوتی ہے'' [۵۴]

پھر ایسی مثالیں دی ہیں کہ چکبست نے اپنے نئے ایڈیشن میں بہت سے مقامات پر صحیح کو غلط بنا دیا ہے مثلاً

قسمت سے مفر ہے اب نہ مامن ۔۔۔ پتھر کے تلے دبا ہے دامن

چکبست نے اصلاح میں ''مفر'' کو ''مقر'' کر دیا ہے۔ اسی طرح ''گلزار نسیم'' کے اس شعر

وہ مستِ مے فسانہ گوئی ۔۔۔ مہتابی پہ چاندنی سی سوئی

کے دوسرے مصرع میں ''چاندنی سی'' کے بجائے ''چاندنی میں'' کر دیا ہے جس سے شعریت مجروح ہوگئی ہے اور شرر کے الفاظ میں ''افسوس ان اصلاحوں سے مثنوی کو بہت بڑے اور گہرے زخم لگے ہیں'' [۵۵]

مارچ اور اپریل ۱۹۰۵ء کے ''دلگداز'' میں شرر کا جو یہ ریویو (تبصرہ) شائع ہوا تو اس کے بعد یہ بحث دوسرے رسائل و جرائد میں بھی چھڑ گئی اور منشی سجاد حسین کا ''اودھ پنچ'' بھی اس بحث میں کود پڑا۔ منشی سجاد حسین نے ۱۱ مئی ۱۹۰۵ء کی اشاعت میں ''نسیم کی رنگین بیانی اور حضرت شرر کی شرر فشانی'' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا۔ اور اس کے ساتھ اس بحث کا رخ طنز و مزاح اور تضحیک و تمسخر کی طرف ہوگیا۔ وہ روایات جو بزرگوں کے فرضی حوالوں سے چکبست نے اپنے دیباچے میں لکھی تھیں اور جن کو شرر نے اپنے محولہ بالا ریویو میں مسترد کر کے اس قسم کے نئے فرضی قصے گھڑے تھے ان کا انداز ''اودھ پنچ'' کے منشی سجاد حسین کے مضمون میں یہ ہوگیا:

> ہم سے ایک معتبر نائی کہتا تھا کہ یہ مثنوی اصل میں مصحفی کی کہی ہوئی تھی۔ مصحفی نے یہ مثنوی آتش کو دے دی تھی کہ تم اپنے نام سے چھاپ دو مگر آتش نے خدا جانے کس وجہ سے یہ مثنوی اپنے نام سے شائع کرنی مناسب نہ سمجھی۔ انھوں نے باری باری اپنے سب شاگردوں سے کہا کہ بھئی تم اپنے نام سے چھاپ دو بلکہ خلیل سے باصرار کہا کہ اس کا نام گلزار خلیل اچھا ہوگا مگر سب نے اس مثنوی کو لینا نامنظور کیا۔ نسیم چونکہ ہندو تھے انھوں نے اس مثنوی کو اپنے نام سے چھپوانا قبول کر لیا۔ یہ نائی (خدا ایسٹ بیہ مرزد) آتش کا خاص حجام تھا۔ ایک دن مصروف اصلاح تھا کہ آتش نے کل واقعہ بیان کیا...'' [۵۶]

اس کے بعد مزید بحث و شمارے میں گلزار نسیم اور شرر کے تعلق سے کچھ نہ کچھ لکھا اور لکھوایا جانے گا۔ چکبست نے اپنے نام سے تین مضامین لکھے۔ ایک مولانا حسرت موہانی کے ''اردوئے معلّیٰ'' (جلد ۵، بابت ماہ جولائی ۱۹۰۵ء) میں۔ دوسرا ''اودھ پنچ'' (مطبوعہ ۱۷ر اگست ۱۹۰۵ء) میں اور تیسرا بھی ''اودھ پنچ'' (مطبوعہ ۱۴ر ستمبر ۱۹۰۵ء) میں۔ چکبست نے ''اودھ پنچ'' (۱۷ر اگست ۱۹۰۵ء) میں لکھنے کی وجہ یہ بیان کی کہ ''گذشتہ اپریل کے ''دلگداز'' میں جو اعتراضات شرر نے ''گلزار نسیم'' پر شائع کیے تھے ان کا جواب ''اردوئے معلّیٰ'' میں لکھ دیا گیا تھا لیکن ''اردوئے معلّیٰ'' کے وقت پر نہ شائع ہونے سے اکثر تعجیل پسند طبیعتوں کو مختلف افواہیں اڑانے کا موقع ملا لہٰذا یہ مناسب معلوم ہوا کہ اس مرتبہ ۱۱ر مئی ۱۹۰۵ء کے ''دلگداز'' میں جو تازہ اعتراضات حضرت شرر کے نام سے شائع ہوئے ہیں ان کا جواب ''اودھ پنچ'' میں دیا جائے'' [۵۷] اور ''اودھ پنچ'' (۱۴ر ستمبر ۱۹۰۵ء) والا مضمون یکم اگست ۱۹۰۵ء کے ''اتحاد'' نامی رسالے کے جواب میں لکھا گیا۔ چکبست کا مضمون ''گلزار نسیم'' مطبوعہ ''اردوئے معلّیٰ'' (جولائی ۱۹۰۵ء) عالمانہ اور معیاری مضمون ہے۔ جس میں پوری سنجیدگی سے چکبست نے دلائل و براہین کے ساتھ شرر کے محولہ بالا مضمون کا جواب لکھا ہے۔ اس میں ''گلزار نسیم'' کے علاوہ ''دیوان نسیم'' کا بھی دفاع کیا گیا ہے اور پھر گلزار نسیم کے اشعار پر، زبان و بیان کے تعلق سے، جو اعتراضات شرر نے کیے تھے ان کا بھی معقول جواب دیا گیا ہے مثلاً شرر نے اس شعر پر:

صاد آنکھوں کی دیکھ کر پسر کی ۔۔۔ بینائی کے چہرے پر نظر کی

یہ اعتراض کیا تھا (دلگداز اپریل ۱۹۰۵ء) کہ ''بینائی کے چہرے پر نظر کرنے سے کیا مراد ہے'' [۵۸] چکبست نے لکھا کہ ''چہرے پر نظر کرنا'' شاہی دفاتر کی اصطلاح ہے۔ چہرہ نام کے معنی میں استعمال ہوتا تھا اور یہ اس لیے کہ جس شخص کا نام دفتر میں لکھا جاتا تھا اسی کے ساتھ اس کا خط و خال بھی لکھ لیا جاتا تھا۔ ''نظر کرنا'' دوسری اصطلاح ہے۔ اگر کسی شخص کا نام دفتر سے کاٹ دیا جاتا تھا تو اصطلاحاً کہا جاتا تھا کہ اس کے چہرے پر نظر کردی گئی۔ اب ع ''بینائی کے چہرے پر نظر کی'' کے معنی صاف ہیں'' [۵۹] اسی جوابی مضمون میں کئی مقامات پر یہ بھی ہوا کہ جہاں پوری طرح جواب نہ بن پڑا وہاں چکبست نے کتابت کی غلطی کہہ کر اسے خود درست کر دیا مثلاً اس شعر پر:

سن کے قیدی کی زار نالے ۔۔۔ زنجیر کے پیچ سے نکالے

شرر نے یہ اعتراض کیا تھا کہ ''مانا کہ زنجیر کے ایسے پیچ نکال ڈالے مگر اس سے یہ مطلب کیوں کر نکلا کہ بکاولی کے پاؤں سے زنجیر نکال لی'' [۶۰] چکبست نے جواباً لکھا کہ ''یائے معروف کے بدلے یائے مجہول یا اس کے برعکس لکھ دینا کاتبوں کی عام غلطی ہے.......اصل شعر یوں ہے:

سن کے قیدی کی زار نالی ۔۔۔ زنجیر کے پیچ سے نکالی'' [۶۱]

اور نالی کی سند میں میر کا یہ شعر پیش کیا:

دردوالم میں سب جاتے ہیں روز و شب یاں ۔۔۔ دن اشک ریزیاں ہیں شب زار نالیاں

یہاں چکبست نے مصرع کو بدل دیا ہے۔ گلزار نسیم کے پہلے ایڈیشن کے مطابق پہلا مصرع یوں ہے ع سن لی قیدی کی زار نالی۔

شرر نے لفظ ''حمل'' پر اعتراض کیا تھا اور اسے غلط قرار دیا تھا۔ چکبست نے لکھا کہ ''ع کھاتے ہی حمل کا ڈھنگ پایا یا ع وہ بانجھ تھی جب حمل قبولی، پر'' یہ اعتراض اس اصول سے بے خبری ظاہر کرتا ہے کہ شاعر الفاظ اسی

صورت پر نظم کرتا ہے جس صورت سے کہ وہ اہلِ زبان کی زبان پر جاری ہوتے تھے، محض لغت کی پیروی شاعر کے لیے ضروری نہیں ہوتی۔ یہ مانا کہ لغت کی رو سے تَحمُّل درست ہے لیکن شرفائے لکھنؤ کی زبان پر اس لفظ کا یہی تلفظ جاری ہے'' [۶۲] اور مثال میں واجد علی شاہ اختر کی مثنوی دریائے تعشق سے یہ شعر پیش کیا ہے:

گھر میں میرے بھی اے خوش اطوار　　　آثار تَحَمُّل کے ہیں نمودار

اسی طرح ''لہر'' کے استعمال پر شرر نے جو اعتراض کیا تھا کہ یہ لفظ ''لہَر'' ہائے متحرک کے ساتھ ہے۔ چکبست نے لکھا کہ ''ایک حد تک وہی جواب ہے جو اس سے پیشتر کے اعتراض کے بارے میں لکھا گیا ہے اور دو شعر نسیم کی تائید میں سنداً درج ذیل ہیں:

شب نہاتا تھا جو وہ رشکِ قمر پانی میں　　　گتھی مہتاب سے اٹھتی تھی لہر پانی میں
(میر)

بو سنگھا دو تم اپنے بالوں کی　　　پھر لہر چڑھ رہی ہے کالوں کی'' [۶۳]
(نواب مرزا شوق)

چکبست کے اس مضمون کا لہجہ سنجیدہ اور جواب، اسناد کے ساتھ، عالمانہ ہیں لیکن اب یہ بحث دوسرے رسائل و اخبارات اور خاص طور پر ''اودھ پنچ'' میں اُٹھ جانے کے بعد اپنا رنگ بدل دیتی ہے شرر کی سنجیدگی بھی کم ہو جاتی ہے اور چکبست کا لہجہ بھی بدل جاتا ہے۔ جو کچھ کہنا اور لکھنا تھا وہ تو ہو چکا تھا۔ اس بحث میں کشمیری درپن، زمانہ، دبدبۂ آصفی، دکن ریویو، تہذیب، قلقل، ریاض الاخبار، تفریح، اتحاد، پیامِ یار وغیرہ شامل تھے اور ممتاز زادیبوں اور شاعروں میں حسرت موہانی، احمد علی شوق، نقاد لکھنوی، حافظ جلیل حسن جلیل، ضامن کنتوری، مظہر الحق دہلوی، حکیم برہم، ڈاکٹر تیغ بہادر وغیرہ شامل تھے۔

یکم اگست ۱۹۰۵ء کے ''اتحاد'' میں عبدالحلیم شرر نے لکھا کہ ''گلزار نسیم'' پر ہم نے ریویو کیا اور مہذب طریقے سے پبلک کو بتایا کہ اس مثنوی میں باوجود ہزار ہا خوبیوں کے صدہا غلطیاں ہیں اور اس کی زبان لکھنؤ کی مستند زبان نہیں۔ اس بحث کو اودھ پنچ نے نہایت ناپاک اور گندے طریقے سے اٹھایا اور ہم نادم ہیں کہ ہماری وجہ سے مہذب پبلک کو ایسے بے ہودہ اور ناپاک الفاظ سننے پڑے ہیں۔ اس کے جواب میں ویسی ہی بدتمیزی خود بھی گوارا کر لینا ہمارا کام نہیں ......اس معاملے کو منشی سجاد حسین صاحب کی جسمانی معذوری کے ساتھ ایک اخلاقی و روحانی معذوری خیال کر کے غیر قابلِ لحاظ سمجھتا ہوں اور وہی کروں گا جو ایک شہدے کے مقابل میں ہر شریف آدمی کو کرنا چاہیے۔ آپ کے مکان کے سامنے ایک شہدا کھڑا ہو کے گالیاں دے گا تو آپ اپنا دروازہ بند کر لیں گے.... لیکن نسیم کے کلام پر ریویو کرنے کا جو سلسلہ ''دلگداز'' میں جاری کیا گیا ہے وہ برابر جاری رہے گا'' [۶۴]

۱۰ راگست ۱۹۰۵ء کو ''اودھ پنچ'' میں منشی سجاد حسین نے ''اودھ پنچ سے شترِ غمزہ'' کے عنوان سے اپنے مضمون میں لکھا۔ ''اس مرتبہ ''اتحاد'' میں جناب مولانا عبدالحلیم صاحب شرر، خادم قوم، ادیب نکتہ پرور، سابق ایڈیٹر پردۂ عصمت و ایڈیٹر حال ''دلگداز'' و اتحاد و ایڈیٹر مستقل المورخ و ایڈیٹر مستور العرفان و مصنف بدرالنسا کی مصیبت، نے ہم کو شہدے کا خطاب دیا ہے۔ عمرت دراز باد'' [۶۵] ''جنت کی ڈاک'' کے عنوان سے ایک اور سلسلہ اودھ پنچ میں شروع کیا گیا جس میں مرحوم شعرا کی طرف سے گلزار نسیم کی حمایت اور عبدالحلیم شرر کی مخالفت میں مضامین بصورتِ خط شائع

کیے جاتے تھے مثلاً ۱۳ / جولائی ۱۹۰۵ء کو ریختی گو جان صاحب جنتی کی ایک ریختی غزل شائع کی گئی جس کے دو شعر یہ تھے: [۶۶]

حمل فصاحت ہے شاعروں کی لغت ہو ملاؤں کو مبارک
جو حمل سننے کی آرزو ہے رہیں فرنگی محل میں جا کر
خراب مٹی ہے شاعروں کی اجڑ گیا شہر لکھنؤ کا
زباں تھی مستند جہاں کی وہاں دہاتی بسے ہیں آ کر

''اودھ پنچ'' تو تھا ہی طنز و ظرافت کا نقیب۔ اب یہ ساری بحث ظرافت، پھکڑ پن اور تمسخر کی چرخی پر لپٹ گئی۔ متعدد خطوط جنت سے خواجہ حیدر علی آتش کی طرف سے لکھے اور شائع کیے گئے۔ ان خطوط کا انداز بتاتا ہے کہ یہ زیادہ تر پنڈت برج نرائن چکبست نے لکھے ہیں۔ رشید حسن خاں کا بھی یہی خیال ہے کہ ''جنت کی ڈاک والے خط چکبست ہی کے لکھے ہوئے ہیں'' [۶۷] ان تحریروں میں عبدالحلیم شرر کی تصانیف: شاعری اور ناولوں وغیرہ کا تجزیہ کر کے ان کی کھال اتاری اور بخیے ادھیڑے گئے ہیں۔ یکم فروری ۱۹۰۶ء کو اودھ پنچ میں ''سال نو کا انوکھا خطاب'' کے عنوان سے منشی سجاد حسین کا ایک مضمون چھپا جس میں مولانا شرر کو اودھ پنچ کی سرکار سے سالِ نو کی تہنیت کا اعزاز بخشا گیا اور لکھا: ''چونکہ آپ کی خدمات اور کمالات گوناگوں ہیں لہٰذا ایک خطاب سے آپ کی تسکین نہیں ہو سکتی تھی، اس خیال سے متعدد پیرایوں میں آپ کے سر پر اعزاز کا چوتالا بجایا جاتا ہے کہ پہلی جنوری ۱۹۰۶ء سے آپ کو ذیل کے خطابات عطا ہوئے۔ فضلۃ العلما۔ فصیح الکرسی۔ ثمنی الفیچر۔ خفاش الملک۔ طبلہ نواز جنگ۔ نائٹ کمانڈر آف دی آرڈر آف پردۂ عصمت۔ ثانیاً یہ کہ اکیس ضرب گو زشتر سے آپ کی سلامی لی گئی'' [۶۸]

اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ بحث کس انداز سے شروع ہوئی تھی اور اس کی تان کہاں جا کر ٹوٹی۔ جتنے ادبی معرکے اس صدی میں ہوئے وہ رفتہ رفتہ ذاتیات کی کیچڑ میں دھنس گئے۔ انشا و مصحفی کے معرکے کا بھی یہی حشر ہوا اور غالب و قتیل کے جھگڑے کا بھی یہی انجام ہوا۔ ''معرکۂ شرر چکبست'' میں ان مضامین کو یکجا و مرتب کیا گیا ہے جن کا جھکاؤ چکبست کی طرف ہے۔ شرر کا نقطۂ نظر صرف خود ان کے تین مضامین سے واضح ہوتا ہے۔ مولانا شرر کی حمایت میں جو متعدد مضامین لکھے گئے تھے وہ معرکۂ شرر و چکبست میں شامل نہیں ہیں۔

۱۹۰۶ء میں رفتہ رفتہ لوگوں کی دلچسپی اس بحث / معرکہ سے کم ہوتی ہوئی۔ لڑنے والے اور ان کے قلم تھک کر بیٹھ رہے اور اس طرح یہ مباحثہ تاریخ کی جھولی میں جا گرا۔ اس معرکہ میں گلزار نسیم کا طرح طرح سے تجزیہ ہوا۔ اس کے عیوب اور خوبیاں نمایاں ہوئیں۔ زبان و بیان کے بہت سے پہلو سامنے آئے اور اسی کے ساتھ ''گلزار نسیم'' کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ ہوا اور اس کا ہمیشہ کے لیے تاریخ ادب میں مقام متعین ہو گیا اور چکبست کی یہ بات کہ ''بقائے دوام کے دربار میں نسیم کو میر حسن کے برابر کرسی ملی'' [۶۹] تسلیم کر لی گئی اور آج تک نسیم اسی کرسی پر متمکن ہیں۔ اب نسیم کی غلطیاں بھی غلطیاں نہیں رہیں اور اہلِ لغت انھیں تسلیم کر کے ان ہی کے شعر مثال میں پیش کرنے لگے مثلاً ''ہرے ہرے باغ دکھلانا'' آج ''نور اللغات'' میں موجود ہے اور نسیم ہی کا شعر مثال میں دیا گیا ہے۔

دکھلا نہ مجھے ہرے ہرے باغ غنچے کی گرہ میں کیا ہے جز داغ

بڑے ادب نے ہمیشہ اسی طرح زبان کو بدلا اور آگے بڑھایا ہے۔

نسیم نے اپنے چاروں طرف بولی جانے والی لکھنؤ کی زبان کو ''گلزار نسیم'' میں برتا ہے۔ اس میں جو فارسیت نظر آتی ہے وہ لکھنؤ کے تہذیبی مزاج اور تناسب لفظی کے استعمال کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے ورنہ بنیادی زبان اور روزمرہ و محاورہ اور ضرب الامثال سب میں بول چال کی زبان استعمال کی گئی ہے۔

اس دور کا عام رجحان جو شاگردانِ ناسخ: رشک، وزیر، نادر وغیرہ اور شاگردان آتش رند، صبا، آغا حجو شرف اور خود نسیم کی اس مثنوی میں ملتا ہے، زبان کی شاعری کی طرف ہے جو وقت کے ساتھ بڑھتا اور دہلی تک پہنچتا جا رہا ہے۔ یہ رجحان نواب مرزا شوق کی مثنویوں میں اور زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔ اس رجحان کو آتش نے اہمیت دی تھی اور ان کے شاگردوں نے اسے آگے بڑھایا تھا۔ اس عمل میں شاگردانِ ناسخ بھی ان کے ہم خیال تھے۔ یاد رہے کہ نواب مرزا شوق بھی آتش ہی کے شاگرد تھے۔ آغا حجو شرف نے ''افسانۂ لکھنؤ'' میں شوق کے بارے میں یہی لکھا ہے

یہ شاگرد آتش کے ہیں نام ور ظریف و جہاں آشنا خوش سیر

اگلے باب میں ہم نواب مرزا شوق کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] دیباچہ گلزار نسیم، پنڈت برج نرائن چکبست، مشمولہ مباحثہ گلزار نسیم ص ۲۶، مطبع نولکشور لکھنو، بار دوم ۱۹۴۲ء

[۲] ایضاً [۳] ایضاً

[۴] گلزار نسیم، مرتبہ رشید حسن خاں ص ۵۴، انجمن ترقی اردو نئی (ہند) دہلی ۱۹۹۵ء

[۵] دواوین، علی اوسط رشک، ص ۴۱۵، لکھنؤ ۱۲۶۳ھ/ ۱۸۴۷ء

[۶] دیوان نسیم، دیا شنکر نسیم، مطبع حدیقۃ العلوم، میرٹھ ۱۸۸۴ء۔ یہی دیوان میں نے مطالعہ نسیم کے لیے استعمال کیا ہے

[۷] ''گلزار نسیم'' کے مطالعے کے لیے میں نے رشید حسن خاں کی مرتبہ مثنوی گلزار نسیم، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۵ء استعمال کی ہے۔

[۸] مذہب عشق، نہال چند لاہوری، مرتبہ خلیل الرحمن داؤدی، ص ۱۵۳۔۱۵۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء

[۹] باغ بہار (قصہ گل بکاؤلی) ریحان الدین ریحان، کاتب سید محمد، سن تصنیف ۱۲۱۱ھ، سن کتابت ۱۲۵۸ھ، سن کتابت ۱۲۵۸ھ۔ نشان سلسلہ ۴۸۳۔ یہ مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی کے کتب خانے کی ملکیت ہے اور قومی عجائب خانہ میں محفوظ ہے۔

[۱۰] تاریخ ادب ہندوستانی، گارساں دتاسی، ترجمہ و تنقید و حاشیہ از لیلیان سکستن، ص ۵۲۸، قلمی مخزونہ کراچی یونیورسٹی کراچی عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی

[۱۱] A Catalogue of the Arabic, Persian and Hindustani Manuscripts of the Libraries of the King of Oudh, A Springer, Vol I, P 634-635, Calcutta, 1854

[۱۲] گلزار نسیم مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۰۵، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۵ء

[۱۳] گلزار نسیم کا ماخذ، ڈاکٹر گیان چند، مطبوعہ ہماری زبان علی گڑھ ۲۲ /اکتوبر ۱۹۶۰ء، بحوالہ ''گلزار نسیم'' مرتبہ رشید حسن

خاں'' ص ۱۰۸، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی ۱۹۹۵ء

[۱۴] گلزار نسیم اور اس کے ماخذ کا قضیہ، ڈاکٹر فرمان فتحپوری، سہ ماہی صحیفہ (شمارہ ۴۴، جولائی ۱۹۶۸ء) ص ۴۱۔۴۲، لاہور۔

[۱۵] اردو مثنوی شمالی ہند میں (بار دوم)، ڈاکٹر گیان چند، ص ۵۸۔۶۱، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی ۱۹۸۷ء

[۱۶] دیکھیے اردو مثنوی شمالی ہند میں، محولہ بالا، ص ۶۱۔۶۲

[۱۷] گلزار نسیم، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵۰، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۵ء

[۱۸] گلزار نسیم کی حکایتِ اسیر، افسر صدیقی امروہوی، ص ۲۳۵، سہ ماہی نیا دور کراچی شمارہ ۵۵۔۵۶۔ سن ندارد

[۱۹] فرہنگ آصفیہ، سید احمد دہلوی، (جلد اول)، ص ۴۰۰، دہلی ۱۹۱۸ء

[۲۰] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۳۲۵۔۳۲۸، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۱] تاریخِ ادب ہندوستانی، محولہ بالا، ص ۴۲۷

[۲۲] گلزار نسیم مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۶۸، انجمن ترقی اردو ہند نئی دلی ۱۹۹۵ء

[۲۳] گلزار نسیم، مرتبہ پنڈت برج نرائن چکبست، دیباچہ ص ۲۷، مشمولہ معرکۂ شرر و چکبست، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۴۲ء

[۲۴] مذہب عشق، نہال چند لاہوری، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۶۔۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء

[۲۵] میں نے اس مطالعے کے لیے ''گلزار نسیم'' مرتبہ رشید حسن خاں کو پیش نظر رکھا ہے اور یہاں فاضل مرتب کی ''تشریحات'' سے بھی استفادہ کیا ہے۔ دیکھیے ص ۲۵۰، محولہ بالا

[۲۶] ایضاً، ص ۳۰۱، محولہ بالا

[۲۷] بحر الفصاحت، حکیم نجم الغنی خاں، ص ۹۴۶، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۷ء

[۲۸] ایضاً، ص ۱۰۸۲

[۲۹] ایضاً، ص ۱۰۸۴

[۳۰] ایضاً، ص ۱۰۹۹

[۳۱] مباحثۂ گلزار نسیم یعنی معرکۂ شرر و چکبست، میرزا محمد شفیع شیرازی'' ص ۱۶۰ (بار دوم)، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۹۴۲ء

[۳۲] دیباچہ گلزار نسیم، چکبست، ص ۳۲، معرکۂ شرر و چکبست مطبع، نول کشور لکھنؤ ۱۹۴۲ء

[۳۳] ایضاً، ص ۳۳

[۳۴] ایضاً

[۳۵] ایضاً، ص ۳۳۔۳۴

[۳۶] ایضاً، ص ۳۵

[۳۷] ایضاً، ص ۳۷

[۳۸] ایضاً، ص ۳۹

[۳۹] ایضاً، ص ۴۱

[۴۰] ایضاً، ص ۴۲

[۴۱] ایضاً، ص ۴۴

[۴۲] ایضاً، ص ۴۴

[۴۳] ایضاً، ص ۴۸

[۴۴] ایضاً

[۴۵] ایضاً، ص ۴۸۔۴۹

[۴۶] مثنوی گلزار نسیم، مرتبہ رشید حسن خان، مقدمہ ص ۱۳۱، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۵ء

[۴۷] رسالہ معاصر حصہ اول، مرتبہ عبدالمنان بیدل، مضمون ''آوارہ گرد اشعار'' قاضی عبدالودود، ص ۹، دائرۂ ادب مراد پور، پٹنہ، سن ندارد۔

[۴۸] ایضاً

[۴۹] مثنوی گلزار نسیم، مرتبہ رشید حسن خاں، مقدمہ ص ۱۳۵، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی ۱۹۹۵ء

[۵۰] مباحثۂ گلزار نسیم یعنی معرکۂ شرر و چکبست، مرتبہ میرزا محمد شفیع شیرازی لکھنوی، (بار دوم)، ص ۵۳۔۵۴، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۴۲ء

[۵۱] ایضاً، ص ۵۸
[۵۲] ایضاً، ص ۶۰
[۵۳] ایضاً، ص ۶۱
[۵۴] ایضاً
[۵۵] ایضاً، ص ۶۷
[۵۶] ایضاً، ص ۱۴۲
[۵۷] ایضاً، ص ۱۱۶
[۵۸] ایضاً، ص ۵۹
[۵۹] ایضاً، ص ۸۹
[۶۰] ایضاً، ص ۶۰
[۶۱] ایضاً، ص ۹۱
[۶۲] ایضاً، ص ۹۵۔۹۶
[۶۳] ایضاً، ص ۹۶۔۹۷
[۶۴] ایضاً، ص ۲۷۱۔۲۷۲
[۶۵] ایضاً، ص ۲۷۲۔۲۷۳
[۶۶] ایضاً، ص ۲۸۰

[۶۷] گلزار نسیم، مرتبہ رشید حسن خاں، محولہ بالا، ص ۲۷۳

[۶۸] مباحثۂ گلزار نسیم یعنی معرکۂ شرر و چکبست، محولہ بالا، ص ۳۳۷

[۶۹] ایضاً، ص ۲۷

دوسرا باب

نواب مرزا شوق

حالات اور مطالعۂ مثنویات

خواجہ حیدر علی آتش کے دو شاگردوں نے مثنوی نگاری میں غیر معمولی شہرت پائی۔ ایک پنڈت دیا شنکر نسیم نے اور دوسرے، نواب مرزا شوق نے۔ شوق کا نام تصدق حسین خاں [۱] اور تخلص شوق تھا۔ عرف عام میں نواب مرزا شوق (۱۱۹۷ھ۔۱۲۸۸ھ/۱۷۸۳ء۔۱۸۷۱ء) کہلاتے تھے۔ حکمت ان کا خاندانی پیشہ تھا۔ خود بھی طبابت کرتے تھے اس لیے نام کے ساتھ حکیم کا سابقہ بھی لگ گیا تھا۔ شوق کے والد کا نام آقا علی خاں تھا [۲] مرزا علی خاں ان کے چچا تھے جنھیں شاہی سے حکیم الملوک کا خطاب ملا تھا اور وفات کے بعد ان کے بیٹے حکیم مسیح الدولہ بہادر ان کی جگہ متعین ہوئے تھے۔ شوق بھی طبابت سے خوش حالی کی زندگی گزارتے تھے۔ ''فریب عشق'' میں خود ایک جگہ لکھا ہے:

زر خدا نے دیا تھا کثرت سے — مال دنیا ملا تھا حکمت سے
خوش گزرتے تھے اس طرح ایام — عیش رہتا تھا صبح سے تا شام

عطا اللہ پالوی نے ''اودھ اخبار'' کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''شوق ۱۱۹۷ھ میں پیدا ہوئے تھے......۱۲/ ربیع الثانی ۱۲۸۸ھ مطابق ۳۰/ جون ۱۸۷۱ء بروز جمعہ لکھنؤ میں بعمر ۹۱ سال انتقال کیا'' [۳] اگر سال وفات ۱۲۸۸ھ سے عمر کے ۹۱ گھٹا دیے جائیں تو بھی شوق کا سال ولادت ۱۱۹۷ھ برآمد ہوتا ہے۔ عطا اللہ پالوی نے لکھا ہے کہ ''شوق بھی اسی قبرستان میں، جو ریلوے لائن کے بالکل نیچے اسٹیشن کی طرف واقع ہے اور جہاں مرزا رفیع سودا، میر حسن، میر تقی میر، انشا اللہ خاں انشا، غلام ہمدانی مصحفی، امام بخش ناسخ اور خواجہ حیدر علی آتش مدفون ہیں، سپرد خاک کیے گئے۔ ان کا گھر ''پرانا بزازہ'' میں واقع تھا جو نخاس سے قریب تھا اور آج کل اس سڑک کا نام وکٹوریا اسٹریٹ ہے'' [۴]

شوق وجیہہ و خوب صورت انسان تھے۔ لڑکپن ہی سے مزاج عاشقانہ تھا۔ خود بھی لکھا ہے:

میں بھی تھا کم سنی سے عاشق تن — پالے طفلی میں کھیلنے کو ہرن

(فریب عشق)

فریب عشق میں یہ بھی لکھا ہے کہ وہ بچپن میں اسی کے ساتھ کھیلتے تھے جو حسین ہوتا تھا۔ ان کے سب دوست احباب خوش جمال، خوش اسلوب، خوش بیان، خوش آواز اور خوش ظاہر تھے۔ دوست احباب کی صحبت میں شعر و سخن کا چرچا رہتا تھا۔ کوئی میلا ٹھیلا ایسا نہیں تھا جہاں وہ احباب کے ساتھ نہ جاتے ہوں۔ دل لگی کے بغیر کھانا ہضم نہیں ہوتا تھا۔ سیر و شکار سے بھی لطف اٹھاتے تھے۔ پابندی سے نوچندی کے علاوہ ''کربلا'' اور ''درگاہ'' بھی جاتے تھے۔ تیرھویں کا جلسہ ہوتا تو حسین آباد بھی جاتے جہاں دو پہر رات گزرنے کے بعد ڈولیوں پر ڈولیاں اترتی تھیں۔ وہاں وہ بھی لذت زندگی

اٹھاتے تھے۔ بتایا ہے کہ انھیں ہنر عاشقی میں ایسا کمال حاصل ہوگیا تھا کہ وہ تماش بینوں کے مرشد کہلاتے تھے "فریب عشق" میں انھوں نے خود کو "خضرِ طریق عشق" لکھا ہے عشق بازی میں ان کی شہرت اتنی عام تھی کہ جب نواب مرزا شوق نے "فریب عشق" کی ہیروئن سے اپنا تعارف کرانے کے لیے نام بتایا تو اس نے قہقہہ مار کر کہا: ع ارے تو ہی نواب مرزا ہے:

سن چکی ہوں میں آپ کے اوصاف   ایک ہی مرشد ہو تم قصور معاف

شوق اپنے دور کے نمائندہ انسان تھے۔ وہ جس طبقۂ خواص سے تعلق رکھتے تھے اس کا کم وبیش ہر مرد تماش بین تھا۔ کسبیوں، خانگیوں، ڈیرادارنیوں اور طوائفوں کی اتنی کثرت تھی کہ وہ ہر طرف نظر آتی تھیں۔ بیگمات پردہ نشین ضرور تھیں لیکن ان بازاری عورتوں کی تہذیب اور طور اطوار اس معاشرے کے اونچے طبقے کی عورت میں بھی سرایت کر گئے تھے۔ خود محل میں، ان کی آبادی بڑھ گئی تھی۔ مردوں کے کوٹھے پر جانے کا عام رواج تھا۔ درگاہ، کربلا، حسین آباد کا امام باڑہ اور نوچندی کا میلا ملاقات وعیاشی کے مرکز بن گئے تھے۔ مذہب کے رسوم تعیش پسندی سے ملے ہوئے تھے۔ یہی عشق وعاشقی اس دور کا چلن تھا اور یہی "عشق" نواب مرزا شوق کی مثنویوں کا موضوعِ سخن ہے۔

نواب مرزا شوق نے غزلیں بھی کہیں لیکن کوئی دیوان مرتب نہیں کیا۔ عطا اللہ پالوی نے مختلف تذکروں سے شوق کے جو اشعار مرتب کیے ہیں ان کی تعداد ۴۲ ہے [۵] "انتخاب مرزا شوق" میں پانچ غزلیں اور چھ متفرق اشعار ہیں جن کی مجموعی تعداد ساٹھ ہے [۶] گارساں دتاسی نے تذکرہ "سراپا سخن" کے حوالے سے لکھا ہے کہ محسن نے شوق کی چھ غزلیں اپنے تذکرے میں درج کی ہیں [۷] ان غزلیات واشعار میں بھی عشق وعاشقی کے یہی کھلے موضوعات ہیں جن میں قدرتِ اظہار نے شوخی کے رنگ کو ابھارا ہے۔

شوق نے ۴۱ بندوں پر مشتمل ایک "واسوخت" بھی لکھا ہے [۸] یہ واسوخت ان کی غزلوں سے بہتر ہے اور اسی ہیئت وروایت میں لکھا گیا ہے جس میں واسوخت عام طور پر لکھے جاتے تھے۔ لکھنؤ میں واسوخت کی مقبولیت اسی "کسبی کلچر" کا نتیجہ اور محبوب کو جلانے، چڑانے، اور اس سے لطف اندوز ہونے کا دلچسپ ذریعہ تھی۔ طوائف جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں، اس کلچر میں مرکزی اہمیت رکھتی تھی۔ ریختی اور واسوخت اسی کلچر کی ترجمانی کرتی ہے لیکن شوق کی اصل شہرت ان تین مثنویوں کی وجہ سے ہے جو انھوں نے فریب عشق، بہارِ عشق اور زہر عشق کے نام سے لکھیں۔ بعض محققوں اور نقادوں نے، جن میں سعادت خاں ناصر، حالی، امداد امام اثر، مجنوں گورکھپوری، فراق گورکھپوری، خواجہ احمد فاروقی اور شوق کے نواسے حکیم احسن لکھنوی وغیرہ بھی شامل ہیں، ایک اور مثنوی "لذت عشق" کو بھی شوق سے منسوب کر دیا ہے جو اصل میں ان کے بھانجے آغا حسن نظم کی تصنیف ہے جیسا کہ اس شعر

کرے نظم اب یہ کہاں تک بیاں   ہے کوتاہ عمر اور بڑی داستاں

اور اس عبارت سے بھی، جو مطبوعہ مثنوی کے سرورق پر درج ہے ظاہر ہوتا ہے:

"شاعر تیز زباں، طوطی ہندوستاں، آغا حسن، متخلص بہ نظم، ہمشیرزادہ حکیم تصدق حسین خاں دام اقبالہ" [۹] یہ مثنوی مولوی محمد مراد اللہ کی فرمائش پر خواجہ رحیم الدین کے اہتمام سے مطبع فیضی سے شائع ہوئی تھی اور اس کا یہ مطبوعہ نسخہ مسعود حسن رضوی ادیب کے ذاتی کتب خانے میں محفوظ ہے [۱۰] اس حتمی ثبوت کے ساتھ عطا اللہ پالوی نے مزید بارہ دلیلوں سے ثابت کیا ہے کہ مثنوی "لذتِ عشق" شوق کی نہیں نظم کی تصنیف ہے [۱۱] اس بحث سے یہ بات واضح

ہو جاتی ہے کہ شوق نے صرف تین مثنویاں لکھیں: فریبِ عشق، بہارِ عشق اور زہرِ عشق۔

ان مثنویوں کے سلسلے میں ایک بحث یہ بھی سامنے آتی ہے کہ ترتیب وار ان تینوں مثنویوں کا سال تصنیف کیا ہے۔ اس بحث میں الجھن اس وقت پیدا ہوئی جب مرزا شوق کے نواسے حکیم احسن لکھنوی نے اپنے ایک مضمون: ''مثنوی زہرِ عشق کیوں کر وجود میں آئی'' میں لکھا کہ ''بہارِ عشق، فریبِ عشق، زہرِ عشق یہ تینوں مثنویاں حکیم نواب مرزا صاحب کی ہیں جن میں پہلی مثنوی زہرِ عشق تھی'' [۱۲] اب یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ گئی ہے کہ زہرِ عشق ۱۲۷۷ھ/ ۶۱-۱۸۶۰ء کی تصنیف ہے جیسا کہ شوق کے ایک دوست حافظ حکیم مجاہد الدین ذاکر بدیوانی کے اس قطعہ تاریخ تصنیف سے معلوم ہوتا ہے جو رشید حسن خاں کی تحقیق کے مطابق نظامی پریس ایڈیشن کے اس ''دیباچے'' میں پہلی بار درج ہوا تھا جسے نظامی بدیوانی (م ۸ رجون ۱۹۴۷ء) نے لکھا تھا اور جس کے آخر میں ۲۴ ر ستمبر ۱۹۱۹ء مرقوم ہے۔ وہ قطعہ یہ ہے:

پری تھی جو عشقِ بتاں کی ستائی — ہوئی بجنِ مومن سے اس کی رہائی
جو بیٹھا میں اس غم کی تاریخ لکھنے — ''غم دلربا'' سے ہوئی رونمائی

۱۲۷۷ھ

کیا عرض رو کر کہ اے ربِ اکبر — یہ تاریخ شاعر نے اچھی نہ پائی
تو رضواں سرِ جان و دل کھو کے بولا — شہیدِ محبت ہے جنت کو آئی [۱۳]

۱۲۸۴ - ۷ = ۱۲۷۷ھ

ایک طرف ''غم دلربا'' سے ۱۲۷۷ھ کی رونمائی ہوتی ہے اور دوسری طرف آخری شعر کے پہلے مصرع کے ''سرِ جان و دل'' ج=۳، د=۴ گویا دوسرے مصرع کے ۱۲۸۴ھ میں سے ۷ کھو کے (خارج کر کے) ۱۲۷۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۲۷۷ھ میں شوق کی عمر ۸۰ سال تھی۔ اودھ کی شاہی کو ختم ہوئے پانچ برس ہو گئے تھے اور اودھ انگریزوں کی عمل داری میں آ چکا تھا۔ مثنوی ''بہارِ عشق'' میں واجد علی شاہ کی مدح شامل ہے جس کے آخری شعر میں ''تمنائے وصل'' (ملاقات) کی خواہش کا اظہار بھی کیا ہے۔ واجد علی شاہ کی شاہی ۱۳ ر فروری ۱۸۴۷ء/ ۱۲۶۳ھ سے ۷ ر فروری ۱۸۵۶ء/ ۱۲۷۲ھ تک رہی۔ ''بہارِ عشق'' کا پہلا ایڈیشن ۱۲۶۶ھ میں شائع ہوا جس کے ترقیمے میں لکھا ہے کہ بہارِ عشق ''حسب فرمان واجب الاذعان نواب صاحب (نواب ابوتراب خان بہادر) ممدوح یہ نسخہ حیرت افزا بیچ شہر شوال ۱۲۶۶ھ کے تالیف طبع میں آیا'' [۱۴] اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ ''بہارِ عشق'' ۱۲۶۶ھ سے پہلے لکھی گئی تھی۔ ڈاکٹر گیان چند کی بھی یہی رائے ہے اور رشید حسن خان بھی اسی نتیجے پر پہنچے ہیں کہ یہ مثنوی ''صفر ۱۲۶۳ھ کے بعد اور شوال ۱۲۶۶ھ سے پہلے لکھی گئی تھی'' [۱۵] جہاں تک ''فریبِ عشق'' کا تعلق ہے اس کے نسبتاً کمزور زبان و بیان اور قوتِ اظہار سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ شوق کی پہلی مثنوی ہے۔ اگر ان تینوں مثنویوں کو، ارتقائی عمل کی تلاش میں، ایک ساتھ پڑھا جائے تو بھی معلوم ہو گا کہ ''فریبِ عشق'' شوق کی ابتدائی کاوش تھی۔ یہی رائے مولانا عبدالماجد دریابادی کی ہے اور یہی رائے مجنوں گورکھپوری کی ہے۔ عطاءاللہ پالوی بھی اسی نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ترتیب تصنیف کے اعتبار سے ''فریبِ عشق'' پہلی، بہارِ عشق دوسری اور زہرِ عشق تیسری مثنوی ہے۔

تینوں مثنویوں کے ترتیب تصنیف کے بعد اب یہاں اس بحث کو بھی دیکھتے چلیں جو ان کے ماخذ کے

سلسلے میں ہوتی رہی ہے اور کہا جاتا رہا ہے کہ یہ مثنویاں میر اثر کی مثنوی ''خواب وخیال'' کے زیر اثر لکھی گئی ہیں [۱۶] یہ بھی کہا گیا کہ شوق کی مثنویوں کے موضوعات و اظہار بیان پر مومن کی مثنویوں کا واضح اثر ہے [۱۷] یہ بھی کہا گیا کہ شوق کی مثنویوں پر واجد علی شاہ کی ''بحر الفت'' اور بادشاہ محل عالم کی ''مثنوی عالم'' اور میر کی ''دریائے عشق'' کا اثر ہے [۱۸] یہ بھی کہا گیا کہ قلق کی مثنوی ''طلسم الفت'' کا اثر بھی شوق کی مثنویوں پر پڑا ہے [۱۹] یہ عام مشاہدہ ہے کہ جب کوئی شاعر کسی صنف سخن میں اپنی صلاحیتوں کا اظہار کرنا چاہتا ہے تو وہ، یہ جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ اس سے پہلے کن کن شعرا نے اس صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے اور کیا کیا کارنامے انجام دیے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہی کام نواب مرزا شوق نے بھی کیا اور اپنی مثنویوں کو ایک صورت دینے کے لیے، موضوع و بیان کی سطح پر، ان اثرات کو بھی قبول کیا جو ماضی و حال کی مثنویوں میں انھیں اپنے سے قریب محسوس ہوئے۔ ماضی میں میر اثر کی مثنوی ''خواب وخیال'' اور محمد تقی میر کی مثنویوں اور خصوصاً ''دریائے عشق'' نے انھیں متاثر کیا۔ حال میں وہ مومن کی مثنویوں سے متاثر ہوئے اور لکھنوی معاصرین میں قلق کی مثنوی ''طلسم الفت'' واجد علی شاہ کی ''بحر الفت'' اور ملکہ عالم کی ''مثنوی عالم'' بھی ان کی نظر سے گزریں۔ گلزار نسیم بھی یقیناً ان کی نظر سے گزری ہوگی۔ کسی صنفِ ادب کی روایت اسی طرح شاعر و ادیب کو متاثر کرتی ہے اور یہ سب اثرات ایک نئی جمالیاتی صورت میں ہم رشتہ ہو کر ایک نئی صورت کو جنم دیتے ہیں۔ یہی صورت مثنویاتِ شوق میں نظر آتی ہے۔ ان مثنویات پر بھی ان سب مختلف اثرات نے اسی طرح اپنی چھوٹ ڈالی ہے جس طرح ایک نومولود بچے پر اس کے اہلِ خاندان کی چھوٹ پڑتی ہے۔ کہیں یہ اثرات بہت نمایاں ہوتے ہیں اور کہیں دبے دبے نظر آتے ہیں۔ ان اثرات کی وضاحت ہم معنی، مماثل اور ملتے جلتے اشعار کے تقابل سے کی جاسکتی ہے جن کے لیے ہم نے ڈاکٹر گیان چند کے گوشوارے اور مثالوں سے استفادہ کیا ہے۔ سب سے پہلے ہم ''خواب وخیال'' اور ''بہارِ عشق'' کے چند مماثل اشعار یہاں درج کرتے ہیں:

خواب وخیال: میر اثر	بہارِ عشق: مرزا شوق
ہاتھا پائی میں ہانپتے جانا	ہاتھا پائی میں ہانپتے جانا
کھلتے جاتے میں ڈھانپتے جانا	چھوٹے کپڑوں کو ڈھانپتے جانا
ہولے ہولے پکارنے لگنا	چپکے چپکے پکارتی تھی کبھی
ڈھیلے ہاتھوں سے مارنے لگنا	ڈھیلے ہاتھوں سے مارتی تھی
خوشی وغم جہاں میں توام ہے	رنج وراحت جہاں میں توام ہے
خندہ وگریہ دونوں باہم ہے	کبھی شادی او رکبھی غم ہے
نہ رہا لطف زندگانی کا	پھل اٹھایا نہ زندگانی کا
کچھ نہ پایا مزا جوانی کا	نہ ملا کچھ مزا جوانی کا

اس اثر کی تلاش میں اب میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' اور شوق کی مثنوی ''زہر عشق'' کے یہ چند شعر دیکھیے:

دریائے عشق: محمد تقی میر	زہر عشق: شوق لکھنوی
ایک دن بے کلی سے گھبرایا	دل مرا بیٹھے بیٹھے گھبرایا

سیر کرنے کو باغ میں آیا	سیر کرنے کو بام پر آیا
رفتہ رفتہ ہوا ہوں سودائی	یوں ہی گرہوگیا تو سودائی
دور پہنچی ہے میری رسوائی	دور پہنچے گی اس کی رسوائی
کس لیے ٹھنڈی سانسیں بھرتا ہے	کس لیے ٹھنڈی سانسیں بھرتا ہے
کس لیے آہ ونالہ کرتا ہے	کیوں مرے دل کے ٹکڑے کرتا ہے
نہ رہا لطف زندگانی کا	پھل اٹھایا نہ زندگانی کا
کچھ نہ پایا مزہ جوانی کا	نہ ملا کچھ مزا جوانی کا

اب معنی والفاظ کی سطح پر مماثلت دیکھنے کے لیے شوق کی مثنویات اور واجد علی شاہ کی مثنوی ''بحرالفت'' اور ''دریائے تعشق'' کے یہ چند اشعار دیکھیے:

بحرالفت+دریائے تعشق: واجد علی شاہ	فریب عشق، بہار عشق، زہر عشق: شوق لکھنوی
تو بھی کیا جعل ساز ہے واللہ	ارے او فقرہ باز کیا کہنا
کس قدر فقرے باز ہے واللہ (بحر الفت)	واہ رے جعل ساز کیا کہنا (فریب عشق)
چل چخے مردوے اس میں آ	میرے آگے سوا نہ کر گربڑ
یہ کسی بے وقوف کا دھکا (بحرالفت)	چل چخے مردوے حواس پکڑ (فریب عشق)
وہ گدازی بدن کی وہ پھرتی	آستیوں کی وہ پھنسی کرتی
تنگ تنگ اونچی اونچی وہ کرتی (بحرالفت)	جسم میں وہ شباب کی پھرتی (بہار عشق)
تو بڑی چیز بھی اگرچہ اٹھائے	تو بڑی روئی بھی اگرچہ اٹھائے
تو بھی دل کو مرے یقین نہ آئے (بحرالفت)	ستیاناس ہو جو باور آئے (بہار عشق)
بندی ایسی نہیں ہے ادماتی	بات مجھ کو نہیں یہ خوش آتی
رال میری نہیں بہی جاتی (بحرالفت)	بندی ایسی نہیں ہے ادماتی (بہار عشق)
رستم ہے نہ اب نہ سام باقی	اب نہ رستم نہ سام باقی ہے
دنیا میں فقط ہے نام باقی (دریائے تعشق)	اک فقط نام ہی نام باقی ہے (زہر عشق)
کل مالکِ تاج جو تھے سو آج	کل جو رکھتے تھے اپنے فرق پہ تاج

اک سورۂ قل کے ہیں وہ محتاج　　آج ہیں فاتحہ کو وہ محتاج
(دریائے تعشق)　　(زہر عشق)

اسی قسم کی اا اور دوسری مماثلتوں کو دیکھ کر واجد علی شاہ نے ''بحر الفت'' میں کہا تھا کہ دوستوں نے ان کی مثنویوں کے حصے لگا لیے ہیں:

قبل بھی کہہ چکا ہوں دو قصے　　دوستوں نے لگا لیے حصے
ایک کا نام ہے فسانۂ عشق　　درحقیقت ہے کارخانۂ عشق
سادہ دل مجھ کو جانتے تھے غریب　　یار سب لے گئے وہ نظم عجیب

اب یہاں تک پہنچ کر بادشاہ محل عالم اور شوق کی مثنویوں فریب عشق اور زہر عشق کے یہ چند مماثل اشعار دیکھیے:

مثنوی عالم: بادشاہ محل عالم	فریب عشق + زہر عشق: شوق لکھنوی
غنچہ وگل چٹکتے کھلتے ہیں دیکھنا دونوں وقت ملتے ہیں	جھٹ پٹے کہیں نکلتے ہیں بیٹھو بھی دونوں وقت ملتے ہیں (فریب عشق)
تم نے اتنی کہاں اڑائی ہیں جس قدر میں نے بھون کھائی ہیں	تم نے صاحب اگر اڑائی ہیں ہم نے بھی بھون بھون کھائی ہیں (فریب عشق)
اس کے منہ پر پڑی جو نگاہ دل سے بے اختیار نکلی آہ	ہوئی میری جو اس سے چار نگاہ منہ سے بے ساختہ نکل گئی آہ (زہر عشق)
طور کچھ اس کا ہوگیا بے طور کہتی تھی کچھ نکلتا تھا کچھ اور	کچھ عجب ہورہا ہے جان کا طور کہتی ہوں کچھ نکلتا ہے کچھ اور (زہر عشق)

اب اس تقابل کے بعد ''طلسم الفت'' از آفتاب الدولہ خواجہ اسد علی خاں قلق کے چند مماثل اشعار اور دیکھتے چلیے تاکہ ان اثرات کی ایک کھلی تصویر سامنے آ جائے۔

طلسم الفت: قلق لکھنوی	بہارِ عشق: شوق لکھنوی
عزم اس سے بھی کچھ زیادہ ہے	اشتیاق ایسا کیا زیادہ ہے
ہاں جی کیا اور کچھ ارادہ ہے	خیر سے کہیے کیا ارادہ ہے
ہم کو پیٹے اگر زیادہ ستائے	کبھی کہنا ہماری بھتی کھائے
اب چھوئے تو ہماری بھتی کھائے	گر کہیں بے طریق ہاتھ لگائے
کبھی کہنا کہ لے الگ ہٹ تو	آپے سے ہوگیا ہے کیوں باہر

آگ لگ جائے تیری مستی کو — آگ لگ جائے تیری مستی پر
تاب لائی نہ وہ بتِ گل نوش — وہ دیکھے جب نہ رہ سکی خاموش
ہوگئی چیخ مار کے بے ہوش — ہوگئی چیخ مار کر بے ہوش
ناز سے پائنچے اٹھائے ہوئے — سب حیا سے بدن چرائے ہوئے
شرم سے جسم کو چرائے ہوئے — پائنچے ناز سے اٹھائے ہوئے

جس طرح مندرجہ ذیل بالا مثنویوں کے اشعار میں مماثلت واثر پایا جاتا ہے اسی طرح مومن اور شوق کی مثنویات میں موضوع اور لفظیات میں واضح مماثلت پائی جاتی ہے۔ عطاالله پالوی نے مومن کی چھ مثنویوں: شکایت ستم (۱۲۱۳ھ)، قول غمیں (۱۲۳۴ھ)، قصہ غم (۱۲۳۵ھ)، تف آتشیں (۱۲۴۱ھ)، حنینِ غم (۱۲۴۴ھ)، آہ وزاریٔ مظلوم (۱۲۴۶ھ) کا تقابلی مطالعہ شوق کی مثنویات: فریب عشق، بہار عشق (۱۲۶۶ھ سے پہلے) اور زہر عشق (۱۲۷۷ھ) سے کر کے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ شوق نے مومن کی مثنویوں کو اپنی مثنویوں کی تخلیق کے لیے نمونہ بنایا ہے اور اپنے زاویۂ نظر کے ثبوت میں دونوں کی مثنویات سے مثالیں اور مماثلتیں پیش کی ہیں[۲۰] مثلاً:

(۱) مومن نے مثنوی ''شکایت ستم'' میں بچپن سے اپنی عاشق مزاجی اور پیر مغاں ہونے کا کھل کر ذکر کیا ہے۔ شوق نے بھی ''فریب عشق'' میں کم سنی سے عاشق تن اور خضرِ طریق عشق ہونے کا ذکر دس بارہ شعروں میں کیا ہے۔

(۲) فریب عشق میں شوق ''کہاری'' کو اس امر پر راضی کرتا ہے کہ وہ بیگم سے ملا دے۔ مومن کی مثنوی ''آہ وزاری مظلوم'' میں مومن ''کنیز'' کو اس بات پر آمادہ کرتا ہے کہ وہ ان کا ورد مسیحا تک پہنچا دے۔

(۳) ''قصہ غم میں مومن کی محبوبہ کہتی ہے کہ اس گرمیٔ ملاقات میں الفت کہاں ہے۔ یہ تو سب فریب دینے کے رنگ ہیں: ع الفت کہاں ہے کہاں ہے یاری۔ شوق کی مثنوی ''فریب عشق'' میں بھی یہی صورت ملتی ہے: ع منہ پہ سب کچھ ہے دل میں خاک نہیں۔ محبت کے معاملے میں غیر مستقل مزاجی کا احساس دونوں کے ہاں پایا جاتا ہے۔

(۴) مومن نے مثنوی ''حنینِ غم'' میں نباہ کے جو وعدے محبوبہ سے کیے تھے وہ وصل کے بعد ان سے پھر گئے: ع پھر تو دل اس دلربا سے پھر ہی گیا۔ شوق کے ہاں بھی ''فریب عشق'' میں یہی صورت ملتی ہے: ع بھر گیا دل پھر ان کی صحبت سے

(۵) یہی مماثلتیں ''قصہ غم'' (مومن) اور ''بہار عشق'' میں بھی ملتی ہیں مثلاً

قصہ غم (مومن)	بہارِ عشق (شوق)
وہ تکیے پہ سر کو دے پٹکنا	کبھی جھنجھلا کے سر ٹیک دینا
وہ ہاتھ کو دم بدم جھٹکنا	ہاتھ لے کر کبھی جھٹک دینا
ہر جائے کی چٹکیاں وہ لینی	زور سے لے لی ران میں چٹکی
آزردہ ہوگا لیاں وہ دینی	پڑے اس اختلاط پر پھٹکی
کہتی تھی مجھے قسم خدا کی	اب تو جانے دے کبریا کے لیے
سوگند حبیب کبریا کی	منتیں کرتی ہوں خدا کے لیے

بے رحم تو اب تو مجھ کو دے چھوڑ — درگزر مجھ سے کبریا کے لیے
بس چھوڑ خدا کے واسطے چھوڑ — چھوڑ غارت گئے خدا کے لیے

اسی طرح مومن کی دوسری مثنوی ''شکایت ستم'' اور شوق کی مثنوی ''بہارِ عشق'' میں بھی مماثلتیں ملتی ہیں۔

(۶) عطا اللہ پالوی لکھتے ہیں کہ ''زہرِ عشق'' کی بنیاد بھی ''مثنویاتِ مومن'' پر رکھی گئی ہے اور اپنی بات کو مثالوں سے واضح کر کے بتاتے ہیں کہ نظارۂ جاناں کے بعد صدمۂ مفارقت سے جب شوق کی حالت خراب ہوتی ہے تو ان کی ماں پریشان ہو کر جو باتیں کرتی ہیں وہی باتیں مومن کی مثنوی ''شکایتِ ستم'' میں ملتی ہیں۔

(۷) ''زہرِ عشق'' میں ہیروئن نے ہیرو کو بلا القاب خط لکھا ہے ''حنینِ مغموم'' کی ہیروئن نے بھی ہیرو کو خط لکھا ہے مگر القاب کے ساتھ۔ دونوں میں ہیرو خط کا طویل جواب دیتے ہیں۔

(۸) ''زہرِ عشق'' میں ہیروئن کے والدین اپنی بیٹی کی ''داستانِ الفت'' کی خبر سے سراسیمہ ہو کر اسے لکھنؤ سے بنارس بھیجنے کا اہتمام کرتے ہیں اور وہ نوچندی میں درگاہ جانے کے بہانے عاشق کے ہاں پہنچتی ہے اور اسے ساری بات بتا کر ''وصیت'' کرتی ہے۔ مومن کی ''قولِ غمیں'' میں ہیروئن کے والدین دہلی چھوڑ کر کہیں اور جانے کا ارادہ کرتے ہیں اور محبوبہ عاشق کو موقع کی جگہ کا پتا بتا کر بلواتی ہے اور ''وصیت'' کرتی ہے اور رخصت ہو جاتی ہے۔ ان دونوں مثنویوں کے پلاٹ کم و بیش ایک سے ہیں ان دونوں سے ذرا سا مختلف پلاٹ ''شکایتِ ستم'' (مومن) کا ہے۔ مومن کی ان دونوں مثنویوں کے اثرات ''زہرِ عشق'' میں واضح ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

قولِ غمیں: مومن	زہرِ عشق: شوق
گرچہ ہرگز بھی نہ تھی تابِ کلام	تھی جو فرصت نہ اشک باری سے
پر یہ بولی وہ ذرا جی کو تھام	اتری روتی ہوئی سواری سے
کچھ سنا تم نے سفر ٹھہر گیا	مشورے یہ ہوئے ہیں آپس میں
اپنا جانا بس ادھر ٹھہر گیا	بھیجتے ہیں مجھے بنارس میں
اور اس وقت بھی گر آپ نہ آئے	حشر تک پھر یہ ہوگی بات کہاں
ہم کہاں اور کہاں تم پھر ہائے	ہم کہاں تم کہاں یہ رات کہاں
کہ یہ کیا حال ہے کیوں روتے ہو	چپ رہو کیوں عبث بھی روتے ہو
مفت کس واسطے جی کو کھوتے ہو	مفت کا ہے کو جان کھوتے ہو
اب تم اوروں سے لگا لیجیو جی	رنج فرقت مرا اٹھا لینا
نہ ہوئے ہم تو کوئی اور سہی	جی کسی اور جا لگا لینا
تم رہو خوش کسی جاناں کے ساتھ	دل میں لے کر تمھاری یاد چلے
ہم چلے حسرت و ارماں کے ساتھ	باغِ عالم سے نامراد چلے
شکایتِ ستم: مومن	**زہرِ عشق: شوق**
جان سے یوں گزر نہیں جاتے	عمر بھر کون کس کو روتا ہے

موئے کے پیچھے مر نہیں جاتے — کون صاحب کسی کا ہوتا ہے
حظ اٹھاؤ ذرا جوانی کے — ہے یہی لطف زندگانی کا
کچھ مزے دیکھو زندگانی کے — دیکھ سکھ اپنی نوجوانی کا
اک ذرا آپ کو سنبھالو بس — خوب سا آج دیکھ بھال لو تم
مثلِ غم حسرتیں نکالو بس — دل کی سب حسرتیں نکال لو تم
کیا خیال وگماں کے تیر نجات — دوسرا اب یہ او رماتم ہے
تھے بہت سانگ اور تھوڑی رات — سانگ باقی بہت ہیں شب کم ہے
آخر اک روز جان جانی ہے — موت سے کس کو رستگاری ہے
یہی دو دن کی زندگانی ہے — آج وہ کل ہماری باری ہے
کہہ کے یہ اٹھ گئی جی کھوتی ہوئی — کہہ یہ بات ہوگئی وہ سوار
ہچکیاں لیتی ہوئی، روتی ہوئی — یاں بندھا آنسوؤں کا آنکھ سے تار

اخذ و استفادہ کی اس ساری بحث اور مثالوں سے یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ نواب مرزا شوق نے اردو مثنویوں کی اس بڑی روایت سے اثر قبول کیا ہے جس میں وہ مثنویاں بھی شامل ہیں جو ان کی مثنویوں سے پہلے موجود تھیں مثلاً میر اثر کی خواب وخیال، میر کی مثنویاں خصوصاً دریائے عشق اور مومن کی عشقیہ مثنویاں، اور وہ مثنویاں بھی جو ان کے اپنے دور میں لکھی گئی مثلاً قلق کی طلسمِ الفت، بادشاہ محل کی ''مثنوی عالم'' یا واجد علی شاہ کی ''بحر الفت'' اور ''دریائے تعشق'' وغیرہ اور پھر اپنی مثنویوں کے لیے ایک الگ سا راستہ نکالا جس میں دو پہلو نمایاں تھے۔ ایک یہ کہ اس میں طبقۂ خواص کے لکھنوی کلچر کے خدوخال اس طور پر ابھارے کہ اس کے باطن کی تصویر اجاگر ہوگئی۔ دوسرے یہ کہ شوق نے اپنی مثنویوں میں ایسی زبان استعمال کی جو ٹکسالی اور بامحاورہ ہونے کے ساتھ اس کلچر کے بیان کے لیے پوری طرح موزوں تھی۔ اس زبان میں بھی شوق نے، بیان کی رچاوٹ کے ساتھ، ایک ایسی سطح پیدا کی کہ ان کی مثنویاں بیک وقت عوام وخواص دونوں سے مکالمہ کرسکیں۔ یہی وہ معیارِ سخن تھا جو میر نے اپنی شاعری میں قائم کیا تھا۔ شوق کی مثنویوں میں جو مختلف اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں وہ سب مل کر ایک وحدت بن جاتے ہیں۔ شوق کی تینوں مثنویاں اس نومولود بچے کی طرح ہیں جس کے خدوخال اور چہرے مہرے پر غائب اسلاف اور حاضر بزرگوں کے اثرات موجود ہیں او رجنھیں دیکھ کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ناک دادا پر گئی ہے۔ دہن باپ پر گیا ہے، کتابی چہرہ ماں کا ہے، رخسار نانی پر گئے ہیں اور پیشانی خالہ پر گئی ہے اور جب یہ سب اثرات مل کر بچے کے وجود کا حصہ بنتے ہیں تو وہ ساری مشابہتوں کے باوجود، اپنا ایک الگ وجود، ایک الگ اکائی رکھتا ہے اور اپنا ایک الگ جمالیاتی تاثر بھی پیدا کرتا ہے جو اس کا اپنا امتیاز اور اس کی اپنی انفرادیت ہے۔ یہی صورت شوق کی مثنویوں کی ہے۔ یہ اثرات نہ تو توارد یا سرقہ کے ذیل میں آتے ہیں اور نہ روایت کی تکرار کے زمرے میں آتے ہیں۔ شوق پہلے مثنوی نگار ہیں جنھوں نے اردو مثنوی کی ساری روایت سے فائدہ اٹھا کر ایک الگ انفرادیت کو جنم دیا ہے۔

یہ مثنویاں لکھنؤ کے اس کلچر کی ترجمان ہیں جسے ''کسبی کلچر'' کہا جاسکتا ہے اور جس میں نہ صرف طبقۂ خواص بلکہ کم وبیش سارا معاشرہ ڈوبا ہوا تھا۔ ''جنگ بکسر'' میں شکست کے بعد شجاع الدولہ نے ہتھیار کھول دیے تھے اور عیش

وعشرت میں محو ہوگیا تھا۔ یہی روایت آصف الدولہ سے واجد علی شاہ تک ابھرتی چلی گئی۔ اس طرح زندگی کی وہ قدریں جو کسی کلچر کو اسفل سے اعلیٰ کی طرف لے جاتی ہیں، رفتہ رفتہ پس پشت چلی گئیں۔ ''کسبی'' اس کلچر کے مرکز میں کھڑی تھی۔ وہ کوٹھے سے محلوں میں بھی آ گئی تھی۔ واجد علی شاہ کی کم وبیش ساری معشوقائیں اسی طبقے سے تعلق رکھتی تھیں جن کو بڑے بڑے خطابات سے سرفراز کیا گیا تھا۔ لکھنؤ میں ''ریختی'' اور ''واسوخت'' کی مقبولیت کا تعلق بھی اسی تہذیبی عمل سے ہے۔ کسبی کلچر کے یہ اثرات زبان ومحاورہ، ادب آداب، طور طریقے، بات چیت، رسم ورواج، مذہب وعقیدہ اور معاملات سب میں واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ شوق کی مثنویوں میں شریف زادیاں اور امیرزادیاں سب اپنی گفتگو، اپنے اندازِ فکر اور عشق وعاشقی میں جہاں دیدہ بازاری عورتیں سی دکھائی دیتی ہیں۔ ''فریب عشق'' کی ہیروئن امیرزادی ہے: ع پھر وہ آخر امیرزادی ہے، جسے کہاری، ہیرو سے مل کر، دھوکے سے ہیرو کے باغ میں لا اتارتی ہے۔ جو زبان یہ امیرزادی استعمال کرتی ہے، وہی زبان کسبی بولتی ہے اور یہ بات قابلِ توجہ ہے:

کیا موؤں پر قیامت آئی ہے — موتڈی کانوں کی شامت آئی ہے
یہاں لا کر جو مجھ کو ڈالا ہے — دال میں کچھ نہ کچھ تو کالا ہے

وہ کہتی ہے کہ ''سیر تو وہ کرے جو ندیدی ہو'' اور پھر کہاری سے مخاطب ہو کر کہتی ہے:

ایک حرافہ رنڈی ہے مردار — آج کھائے گی میرے ہاتھ کی مار

اور نام پوچھتی ہے۔ نام سن کر قہقہہ مارتی ہے اور کہتی ہے: ع ارے تو ہی نواب مرزا ہے۔ پھنس کے چھوٹا نہ دام سے تیرے، لوگ ڈرتے ہیں نام سے تیرے اور امیرزادی کھائی پی ہوئی عورت کی طرح کہتی ہے:

خوب یہ کارخانہ دیکھا ہے — میں نے بھی ایک زمانہ دیکھا ہے
ساری دیکھی ہوئی یہ گھاتیں ہیں — میرے ناخونوں میں یہ باتیں ہیں
ہم کہیں آتے اس فریب میں ہیں — تم سے سوا ایسے میری جیب میں ہیں
دل بہت جاذبو کے سیکھا ہے — خوب کچھ ہم نے کھو کے سیکھا ہے

خود ہیرو کو بھی یقین نہیں ہے کہ یہ عصمت دار عورت ہے اور کہتا ہے۔

آئے نوچندی میں نہ یہ زنہار — گر حقیقت میں ہوئے عصمت دار
رنڈیاں گو کہ ساری آفت ہیں — بیگمیں اور بھی قیامت ہیں
زہر اُن میں بھرا ہے سر تا سر — نہیں کاٹے کا ان میں ہے منتر
کھلتا ہر اک پہ اُن کا حال نہیں — کون اس میں ہے جو چھنال نہیں

اور یہ کہہ کر بتایا ہے کہ یہ بیگمات خود حسین کو ڈھونڈتی پھرتی ہیں اور مردوں سے دونی تماش بین ہیں۔ اس معاشرہ کی امیرزادی بھی کسبی کی سطح پر اتر آئی ہے دونوں وقت مل رہے ہیں اور ہیروئن کو گھر جانے کی کوئی پریشانی نہیں ہے بلکہ کہتی ہے:

رہ بھی جاؤں گی گر میں آج کی رات — وہ نہیں ہوگی تم جو سمجھے ہو بات

اور ہیرو، ہیروئن سے اس قول وقرار کے بعد کہ وہ ہرجائی پن چھوڑ دے گا، وہ وصل کے لیے راضی ہو جاتی ہے۔ یہ ہے اس معاشرے کی عورت اور اُس دور کے مرد کی یہ تصویر اجاگر ہوتی ہے:

پس گئے مر گئے جسے دیکھا — میرے بتوں کا ہے یہی سیکھا
اچھی صورت جہاں نظر آئی — بن گئے دیکھتے ہی سودائی
اس سے بہتر اگر ملے کوئی اور — وہاں جا کر جمالے اپنے طور
جب کہ اس سے بھی ہوگیا دل سیر — اور لائے ادھر ادھر سے گھیر
قول کا آپ کے ثبات ہے کیا — ایسے ہر جائیوں کی بات ہے کیا
رنڈی بازی نہ تجھ سے چھوٹے گی — جعل سازی نہ تجھ سے چھوٹے گی
طالب صورتِ حسین ہے تو — ایک پکا تماش بین ہے تو

کربلا، درگاہ، حسین آباد اور نوچندی کے میلے، جن پر مذہبی رنگ چڑھا ہوا تھا، عیاشی کے اڈے بن گئے تھے جہاں وہ سب کچھ ہوتا تھا جو طوائف کے کوٹھے پر ہوتا ہے۔ یہی صورت ''بہارِ عشق'' میں نظر آتی ہے اور یہی صورت، ذرا سی بدلی ہوئی، زہرِ عشق میں نظر آتی ہے۔ تینوں مثنویوں کی تینوں ہیروئنیں عملِ وصل سے گزرتی ہیں اور اسے عشق کا نام دیتی ہیں۔

نواب مرزا شوق نے ان مثنویوں میں خود کو ہیرو کے طور پر پیش کیا ہے۔ کیا ان مثنویوں کے لکھنے کا مقصد یہ تھا کہ شوق اپنے عشق کے واقعات کو اس طور سے پیش کریں کہ وہ ایک عیاش کے روپ میں سامنے آئیں یا اس کی کوئی اور وجہ تھی؟ شوق اسے آپ بیتی کے بجائے جگ بیتی بھی بنا سکتے تھے لیکن انھوں نے صیغۂ واحد متکلم ''میں'' استعمال کر کے خود کو بطور ہیرو، اس لیے پیش کیا کہ اس دور کا طبقۂ خواص، جس میں بادشاہ، وزیر اور امیر شامل تھے، اسے ایک فرد کی داستانِ عشق سمجھے اور اس میں طبقۂ خواص اور ان کی عورتوں کے تعلق سے کوئی تحقیر کا پہلو نہ نکلے لیکن ''میں'' کے استعمال سے جس طرح شوق نے امیر زادیوں اور بیگمات کی دھجیاں بکھیری ہیں وہ ان تینوں مثنویوں اور خصوصاً فریب عشق اور بہار عشق میں موجود ہیں۔ بہار عشق کی محبوبہ بھی شریف زادی ہے اور زہر عشق کی محبوبہ سوداگر زادی ہے۔ شوق نے خود کو ہیرو بنا کر ایک طرف اپنے آپ کو اس عتاب سے بچالیا جو ناراضی کی صورت میں بجلی بن کر گرتا اور ساتھ ہی لکھنوی معاشرے کی زندہ تہذیب کی ترجمانی بھی کردی۔ ان مثنویوں کا تجزیہ کیا جائے تو ان سے اس دور کے کلچر، تہذیب و معاشرت کے خدوخال مرتب کیے جاسکتے ہیں مثلاً عورت کے تعلق سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس کے کیا مشاغل تھے۔ وہ کیا اوڑھتی پہنتی تھی۔ اپنا وقت کس طرح صرف کرتی تھی۔ عورت اور مرد کے رشتے کی کیا نوعیت تھی۔ امیر زادیاں اور بیگمات کس طرح اکیلی ڈولیوں میں گھومتی پھرتی تھیں۔ کس طرح مامائیں اور کہاریاں ان کی دلالی کرتی تھیں اور کس طرح وہ نامحرموں کے گھروں پر رات گزارتی تھیں۔ ان کی زبان و محاورہ کیا تھا وہ کن الفاظ اور کس لہجے میں گفتگو کرتی تھیں اور کس طرح ان کی زبان پر ریختی اور بیسواؤں کی زبان کے محاورے چڑھے ہوئے تھے۔ گانے بجانے، رقص و موسیقی اور شعر و شاعری کی محفلیں کس طرح معاشرتی زندگی کا جزو بن گئی تھیں۔ ساتھ ہی یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ باغ باغیچے کیسے ہوتے تھے۔ وہاں کون کون سے پھول کھلائے جاتے تھے اور کس طرح باغ میں خس کا بنگلہ بنایا جاتا تھا۔ مذہب و عقیدہ کا حقیقی زندگی سے کیا تعلق تھا اور اس کی کیا نوعیت تھی۔ ان سب بیانات میں ایک ایسی واقعیت پسندی ہے جس میں آپ بیتی نے معاشرے کے زندہ افراد کو ابھار کر صنفِ مثنوی کو ایک نیا رخ دیا ہے۔ یہاں معاشرہ ایک زندہ روپ میں سامنے آتا ہے اور یہی، آج کے تعلق سے، ان مثنویات کا مقصدِ تخلیق ہے۔ ''محاورات

صاحباتِ محل اور نوچندی کے لوگوں کے" بیان کرنے کے عمل میں یہ تہذیبی جھلکیاں فطری طور پر شامل ہوگئی تھیں۔ صاحباتِ محل کی زبان اور محاورہ کو اسی طرح زندہ تہذیبی روپ میں بیان کیا جاسکتا تھا۔

اسی تناظر میں شوق کی ان مثنویوں کو دیکھیے تو یہاں ان تینوں مثنویوں میں "عشق" کے الگ الگ تین پہلو دکھائے گئے ہیں۔ "فریبِ عشق" میں مثنوی کا ہیرو۔ "میں" کربلا سے ہوتا ہوا درگاہ پہنچتا ہے تو خیمے میں ایک ماہ پارہ کو دیکھتا ہے جو چلمن سے لگی بیٹھی تھی اور باہر ہاتھ باندھے ایک کہاری کھڑی تھی جو حکم احکام بجا لا رہی تھی۔ ہیرو اسے دیکھتے ہی عاشق ہوگیا اور ایک آدمی کو کہاری کا نام اور گھر کا پتا پوچھنے کے لیے بھیجا۔ مشورہ کے بعد طے ہوا کہ کہاری کو انعام کا لالچ دے کر اس بات پر راضی کیا جائے کہ رجب کی نوچندی پر جب بیگم کربلا آئیں تو دھوکے سے ان کی سواری کو ہیرو کے خانہ باغ میں اتروا دیا جائے۔ جب وہ دن آیا تو کہاری نے ایسا ہی کیا اور پنس رکھ کر وہ اور کہار وہاں سے غائب ہوگئے۔ بیگم حیران و پریشان ناراض ہوئیں اور بیگماتی زبان میں اپنے غصے کا اظہار کیا۔ اتنے میں ہیرو سامنے آیا اور کہا: کہاری اور کہار بے قصور ہیں۔ سزاوار تو میں ہوں۔ دیکھیے باغ میں سبزہ پھولا ہوا ہے۔ پھول مہک رہے ہیں۔ ایسی بھی کیا ژکھائی ہے۔ دو گھڑی آپ بھی سیر کیجیے اور یہ بھی کہا کہ آپ کو کربلا میں دیکھا تھا، آج اللہ نے تلاشِ بسیار کے بعد یہ دن دکھایا ہے۔ یہ سن کر بیگم (ہیروئن) نے ہیرو کو ڈانٹا ڈپٹا اور کہا کہ اس حرافہ رنڈی مردار کہاری کو تو میں سمجھ لوں گی لیکن اس جعل سازی سے آپ کا کیا مطلب ہے، آپ کون ہیں اور کیا نام ہے۔ ہیرو اپنا تعارف کراتا ہے تو بیگم قہقہہ مار کر کہتی ہیں: ارے تو ہی نواب مرزا ہے جس کے دام سے کوئی پھنس کر نہیں چھوٹا۔ سب حسین تجھے جادوگر کہتے ہیں۔ اچنبھا مجھے اس بات پر ہے کہ ع تجھ میں کیا ہے جو کوئی مرتا ہے۔ میں تو "کتا پالوں نہ تیری صورت کا"۔ ہیرو پُرزور الفاظ میں اپنی صفائی پیش کرتا ہے۔ حقہ پینے اور گلوری کھانے کے لیے کہتا ہے اور اظہارِ عشق کرتا ہے۔ یہ سن کر بیگم جھنجھلا گئیں اور بُرا بھلا کہنے لگیں۔ اب ہیرو نے سوچا کہ اگر آج یہ ہاتھ سے نکل گئی تو نہ معلوم کیسے کیسے کنویں جھکوائے۔ اس لیے کوئی جال پھیلا کر آج ہی وصل کا سوال کرنا چاہیے۔ یہ سوچ کر اس نے بیگم کا ہاتھ پکڑا اور کہا کہ میں کچھ کھا کر مر رہوں گا اور اس سے سارے شہر میں آپ کی رسوائی ہوگی۔ یہ کہہ کر ایک چیخ ماری اور رونے لگا۔ ایسا رویا کہ غش آ گیا۔ جسم تھرانے لگا اور زبان کھینچ کر تالو سے لگ گئی۔ چہرے پر موت کے آثار چھا گئے۔ یہ دیکھ کر بیگم کو رحم آ گیا۔ سر اٹھا کر زانو پر رکھا اور کہا: میں نہیں سمجھتی تھی کہ تجھ کو مجھ سے ایسی الفت ہے اور کہا: لونڈی ہوں جب تلک جیوں گی میں، جو کہے گا وہی کروں گی میں۔ ادھر ہیرو کی بھی سنیے۔ سانسیں الٹی لیا کیا میں بھی، مفت ان کی سنا کیا میں بھی۔ جب بہت دیکھی ان کی حالتِ زار، لے کر انگڑائی میں ہوا ہشیار اور پھر بیگم کے پاس جا بیٹھا اور بلائیں لینے لگا۔ بیگم نے کہا معاذ اللہ کیا دم چرایا تھا۔ تم ہرجائی اور تماش بین ہو۔ اگر تم اپنی یہ عادت چھوڑ دو اور قول و قسم کھاؤ تو میں رک سکتی ہوں لیکن ع وہ نہیں ہوگی تم جو سمجھے ہو بات۔ ہیرو بیگم کی یہ سب باتیں سن کر کہتا ہے: تھی جوان سے مجھے دعا منظور، کہنا سب ان کا کر لیا منظور۔ اسی کے ساتھ قول و قرار کے بعد وصل میسر آ گیا۔ کچھ عرصے تک ہیرو نے خوب مزے اُڑائے اور جب دل بھر گیا تو کسی اور سے دل لگا لیا۔ اس کی خبر جب بیگم کو پہنچی تو جامے سے باہر ہوگئی۔ صدمۂ رشک سے بخار چڑھ گیا اور اسی میں وہ مرگئی۔ مرتے وقت وصیت کی کہ مرد کی باتوں میں کبھی کوئی نہ آئے۔ کرتے ہیں یہ دعا حسینوں سے، الحذر ان تماش بینوں سے۔

یہاں عشق کی نوعیت ہوس اور تماش بینی کی ہے۔ مرد جھوٹا اور بے وفا ہے۔ وہ جھوٹے قول و قرار کرتا ہے۔

عورت اس کا یقین کر لیتی ہے اور جب اس کا جھوٹ سامنے آتا ہے تو صدمۂ رشک سے اسے بخار چڑھ جاتا ہے اور وہ جان دے دیتی ہے۔

''عشق'' کی دوسری نوعیت ''بہارِ عشق'' میں ملتی ہے۔ اس میں ہیرو ایک ایسا شخص ہے جو عشق کے نام سے بھی واقف نہیں تھا۔ دوست احباب میں عیش و عشرت کے ساتھ وقت گزارتا تھا۔ ایک دن جو سیر کو نکلا تو ایک ماہ لقا پر نظر پڑی اور ایک برچھی جگر کے پار ہوگئی۔ گھر آیا تو رات بھر صورتِ سیماب تڑپتا رہا۔ صبح کو دوست احباب آئے تو حالت دیکھ کر بہت گھبرائے۔ ابھی علاج معالجے کے لیے مشورہ کر رہے تھے کہ عزیز و اقارب بھی آ گئے۔ ہیرو پلنگ سے لگ گیا اور مرنے کے قریب جا پہنچا۔ شورِ ماتم سے بیمارِ عشق کو ہوش آیا تو اس سے سبب دریافت کر کے: ع گھر کا اس گل کے راستہ پوچھا۔ چند دن بعد ایک دوست نے یہ خبر دی کہ بڑی محنتوں سے آج اس کا پتا لگا لیا ہے۔ یہ سن کر عاشق زار نے: پوچھا گھبرا کے پھر کب آئیں گی، یا مجھے اپنے گھر بلائیں گی۔ دوست نے کہا حواس میں آؤ۔ ان کا آنا یا آپ کو بلانا ایسا آسان نہیں ہے۔ یہ منھ کا نوالہ تو نہیں ہے۔ اس میں برسوں تمام ہوتے ہیں، اس طرح سے یہ کام ہوتے ہیں۔ اسکے بعد دوست نے ''عشق'' کی وسعتوں کو تقریباً (۳۸) شعروں میں بیان کیا ہے اور بتایا کہ پہلے ہم ان سے ربط بڑھائیں گے اور پھر کہیں جا کر تمھارا حال کہیں گے کہ لبوں پر جان ہے، ہجر میں دو چار دن کے مہمان ہیں۔ پہلے وہ چیں جبیں ہوں گے پھر مرحلہ وار غصہ کم ہوگا۔ لیکن عاشق حد درجہ مضطرب ہے اور شتاب تدبیر کرنے کے لیے کہتا ہے ع جب میں مر جاؤں گا تو جاؤ گے۔ آخر وہ دوست محبوب کے گھر گئے تو وہاں ایک ماما گھر سے نکلی اور انھوں نے ماما سے عاجزی کے ساتھ کہا کہ اپنی بیگم سے صرف اتنا کہہ دو کہ ایک خانہ خراب آپ کے در پر حاضر ہے۔ ماما نے اندر جا کر بیگم سے کہا اور بیگم نے یہ کہہ کر کہ نہ معلوم تو کیا کہہ دے میں خود آتی ہوں۔ یہ کہہ کر پردے کے پاس آئیں اور پوچھا کہاں سے آئے ہو اور کیا پیام لائے ہو۔ اس سوال کے جواب میں اس نے عاشق کا حال بیان کر دیا اور بتا دیا کہ اس کی عجیب حالت ہے، نبض ساقط ہے۔ دم نکلتا ہے۔ انھوں نے تنگ آ کر افیون کھالی ہے۔ بیگم نے کہا کہ یہ کوئی اچھے کردار کی بات نہیں ہے۔ اس کا بھی دھیان نہیں کہ اس سے کیسی بدنامی ہوگی۔ یہ سن کر دوست نے کہا کہ اگر چل کر ان کی جان بچا لیں تو بڑا احسان ہوگا۔ چلنے کا نام سن کر اس نے کہا کیا مجھے خانگی کسبی سمجھا ہے:

کون مرتا ہے کیوں بلا جانے   ہم بہو بیٹیاں یہ کیا جانیں

اور کہا کہ خبردار جواب یہاں آئے۔ جان جائے گی ان کی جائے گی، میری پاپوش بھی نہ آئے گی۔ لیکن پھر شاید بدنامی کے ڈر سے یہ بھی کہا کہ پہلے اپنی طرف سے دم دینا اور پھر میری جان کی قسم دے کر کہنا کہ قے کریں اور سب کا کہنا رد نہ کریں۔ دو مہینے میں ہی یہ خبط ہوگیا۔ سال دو سال بھی ضبط نہ ہوا ع کتنے کم ظرف ہو معاذ اللہ۔ پھر یہ بولی کہ وہیں نہ رہ جانا، حال آ کر مجھے بتانا۔ ہم بھی آج درگاہ جائیں گے، اگر فرصت ہوئی تو وہاں بھی آئیں گے۔ دوست نے واپس آ کر ہیرو کو سارا ماجرا سنایا جس سے اسکے تن بدن میں جان آ گئی۔ اتنے میں آدمی نے خبر دی کہ ڈیوڑھی پر ماما کے ساتھ ایک سواری کھڑی ہے۔ فوراً زنانہ کروایا اور وہ دوپٹہ سے منھ ڈھانپتی اتری۔ قریب آئی تو عاشق زار نے ہاتھ پکڑ کر کہا: آگے آؤ تو میں بوسہ لوں۔ اس پر وہ غصہ میں آ گئی اور کہا کہ ہم نے تو سنا تھا کہ تو مرتا ہے تو تو ہاتھا پائی کر رہا ہے۔ افسوس کہ میں چکمہ کھا گئی اور پھر اسے بدذات، فعلیا، مکار، جھوٹوں کا سرتاج کہا۔ یہ سن کر عاشق اس سے چمٹ گیا اور بوس و کنار کے ساتھ طرح طرح سے وصل کے جتن کرنے لگا۔ بیگم مسلسل اس سے پیچھا چھڑانے کے لیے گالی گلوچ سے

ساتھ اسے حرام زادہ، چم چچڑ کہہ رہی ہے:

گالیاں کو سنے بھی کھاتا ہے پلا آتا ہے چمٹا جاتا ہے
اتنا بھی بے حیا نہیں دیکھا ایسا چکنا گھڑا نہیں دیکھا

جب وہ کسی طرح وصل کے اہتمام میں نہ آ سکی تو عاشق اس کے قدموں پر گر پڑا اور طرح طرح کی قسمیں کھا کر اپنی محبت کا یقین دلانے لگا لیکن اسے کسی طرح یقین نہیں آیا: اپنے مطلب کی یہ محبت ہے، تیری تو ذات بے مروت ہے۔ فیلیا پن ہے یہ بھی اور کیا ہے، پاؤں پر گرنا خوب سیکھا ہے۔ تو ع آدمی کا ہے کو قصائی ہے۔ تو نے گھر بلوا کر مجھ سے چھتیا پن کیا اور سواری منگوانے کے لیے کہا۔ عاشق نے مجبور ہو کر سواری منگوائی۔ لپٹ کر پیار کیا اور سوار کر دیا اور کہا ع تم نہیں جاتیں جان جاتی ہے۔ محبوبہ گھر پہنچی اور گھر والوں سے کہا کہ نوچندی میں بڑی بھیڑ تھی۔ اب کبھی نہ جاؤں گی۔ لیکن گھر آ کر وہ رات بھر جاگتی رہی۔ اس کی آنکھوں کے سامنے وہی صحبت اور وہی صورت تھی۔ دوسرے دن ماما کو سمجھا کر بھیجا کہ یہ یہ کہنا اور جب وہ بہت تنگ آ جائے تو پھر کہنا کہ انھوں نے بھی تم کو پوچھا ہے۔ الغرض پھر دونوں طرف سے پیام وسلام آنے لگے۔ ایک دن دونوں ایک تقریب میں مدعو تھے۔ وہاں ملاقات ہوئی۔ شکوہ شکایت کے دفتر کھلے۔ اسی اثنا میں عزیزوں نے ان دونوں کو ملتے دیکھ لیا اور یہ مشورت ٹھہرائی کہ ان دونوں کی شادی کر دی جائے تا کہ منھ کی سیاہی دھل جائے اور پھر یہی ہوا۔ دونوں کی دھوم دھام سے شادی ہوئی۔ اس کے بعد شوق نے، میر اثر کی مثنوی ''خواب وخیال'' کی طرح، اس عشق مجازی کا رخ عشق حقیقی کی طرف موڑ دیا ہے۔

کرتے اس واسطے ہیں عشق مجاز تا حقیقت کا کچھ ہو ظاہر راز
گو حقیقی ہے یا مجازی ہے پر، عجب لطفِ عشق بازی ہے

عشق کی ایک نوعیت یہ ہے جو ''بہار عشق'' میں ملتی ہے اور روایتی شادی کے بعد یہ عشق وصل پر انجام کو پہنچتا ہے۔

''زہر عشق'' میں عشق کی نوعیت بالکل مختلف ہے۔ یہاں بھی کہانی واحد متکلم میں سنائی گئی ہے۔ بتایا ہے کہ جس محلّہ میں ہمارا گھر تھا وہاں ایک ذی عزت سوداگر رہتا تھا۔ اس کی ایک ماہ جبیں، عدیل و بے نظیر، خوش جمال بیٹی تھی۔ ایک دن جو ابر آیا اور آسمان پر قوس نکل آئی تو میں (ہیرو) سیر کرنے بام پر آیا تو دیکھا کہ وہ دخترِ سوداگر، ہم جولیوں کے ساتھ، آسمان کی بہار دیکھ رہی ہے۔ جیسے ہی آنکھیں چار ہوئیں تو عشق کا تیر کاری لگا اور بے ساختہ آنسو جاری ہو گئے۔ اتنے میں جب شام ہوئی تو کنیز اماں جان کا پیام لے کر آئی اور وہ کوٹھے سے نیچے اتر کر چلی گئی۔ میری حالت غیر ہو گئی جیسے کوئی برسوں کا بیمار ہو۔ جو دیکھتا، وہ مشکل سے پہچانتا۔ ماں باپ نے جو یہ حالت دیکھی تو پوچھا کہ وہ کون ہے جس نے میرے لعل کا یہ حال کر دیا ہے۔ شرم کے مارے میں نے ماں باپ کو کوئی جواب نہیں دیا۔ ادھر میرا یہ حال تھا اور ادھر عشق نے محبوبہ کے دل میں بھی تاثیر کی۔ وہ بھی بے حال ہو گئی۔ اس نے حالت عشق میں ایک خط لکھا کہ آپ کوٹھے پر بھی نہیں آتے اور ماما کے ہاتھ بھجوا دیا۔ اس کا جواب میں نے تفصیل سے لکھا اور اپنی حالت بیان کی کہ اب مجھ میں اتنی طاقت نہیں رہی کہ بام پر بھی جا سکوں۔ اب تو بلکہ پانی بھی نہیں پیا جاتا۔

اب میں لکھتا ہوں آپ کو یہ حضور وصل کی فکر چاہیے ہے ضرور

اور خط ماما کو دے کر کہا کہ وہ جلد اس کا جواب لائے۔ جواب آیا تو اس بار خط کے تیور ہی بدلے ہوئے تھے۔ لکھا تھا کہ میں نے صرف امتحان کی خاطر پہلا خط لکھا تھا ورنہ مجھے کیا تم بلا سے بام پر آؤ یا نہ آؤ۔ آپ جو طالب وصل ہیں تو کیا

مجھے خانگی، کسبی یا مال زادی سمجھا ہے۔ کچھ روز ہی یہی حالت رہی لیکن پھر تقدیر موافق ہوگئی اور وصل کا اقرار ہوگیا۔ اس نے اپنا وعدہ وفا کیا اور ایک دفعہ رات بھر میرے گھر رہ گئی۔ صبح کو جاتے وقت یہ کہہ کر گئی کہ بگڑے گی جب نہ کچھ بن آئے گی، آپ کے پیچھے جان جائے گی۔ اس نے ملنے کا یہ دستور رکھا کہ وہ ہر پنجشنبہ کو ''درگاہ'' جاتی اور وہاں سے میرے گھر آتی۔ اس کے بعد ایسا اتفاق ہوا کہ وہ دو مہینے تک نہیں آئی۔ میں سوچتا رہا کہ کیا ہوا۔ کس کو اس کے گھر بھیجوں اور کیسے بھیجوں۔ جب نوچندی آئی تو وہ اس بہانے سے درگاہ آئی اور وہاں سے چھپ کر میرے گھر بھی آئی اور روتے ہوئے بتایا کہ میرے اقربا اس بات سے آگاہ ہوگئے ہیں۔ اب یہ مشورے ہو رہے ہیں کہ مجھے بنارس بھیج دیں۔ میں آج صرف یہ کہنے تمھارے پاس آئی ہوں۔ یہ میری رخصتی ملاقات ہے۔ پہلے وہ فنا و بے ثباتی کا روایتی لیکن پراثر انداز میں بیان کرتی ہے اور کہتی ہے:

ہم بھی گر جان دے دیں کھا کر سم	تم نہ رونا ہمارے سر کی قسم

پھر وصیت کرتی ہے کہ میری رسوائی کا خیال رکھنا اور تفصیل سے ساری باتیں بیان کرتی ہے۔ میں بھی رو رہا تھا اور وہ بھی۔ وصیت کے بعد اس نے کہا: باہیں دونوں گلے میں ڈال لو آج، جو جو ارمان ہوں نکال لو آج۔ اور شدتِ جذبات میں پوچھتی ہے کہ: کل کسے تم گلے لگاؤ گے اور یوں کسے گود میں بٹھاؤ گے۔ آج جو کچھ ہونا تھا ہو چکا، کل میں قبر کا کونہ بساؤں گی۔ ختم ہوئی ہے زندگانی آج، خاک میں ملتی ہے جوانی آج اور دعا کے لیے کہتی ہے کہ کل خدا میری مشکل آسان کردے:

عشق کا نام کیوں ڈبو جائیں	آج ہی جان کیوں نہ کھو جائیں
جب تلک چرخ بے مدار رہے	یہ فسانہ بھی یادگار رہے

ہیروئن ہیرو سے کہتی ہے کہ ارے ظالم ابھی تو میں جیتی ہوں۔ مرد اس طرح تو نہیں روتے۔ محبوبہ کو اپنے مرنے کا غم نہیں ہے۔ غم ہے تو اس بات کا کہ۔ ع کون تیری کرے گا دل جوئی، کون یوں خوش کرے گا دل تیرا۔ ادھر رات گزر رہی ہے۔ ہیرو یہ سب کچھ سن کر کہتا ہے کہ اگر تم جان دوگی تو خدا کی قسم میں بھی مر جاؤں گا اور آگے پیچھے جنازہ اٹھے گا۔ وہ اسے سمجھاتا بجھاتا ہے: ع زہر کھا کھا کے کوئی مرتا ہے۔ محبوبہ کہتی ہے کہ دو مہینے سے طعنے سن رہی ہوں۔ اب بے حیا بن کر کب تک جیوں گی۔ تم نے جو جان دینے کا سوچا ہے اگر ایسا کرو گے تو میں حشر میں دامن گیر ہوں گی۔ تم سلامت رہو۔ چاندی بنو گھر میں بیاہ کر لاؤ۔ یہ نالہ و فریاد تو چار دن ہے۔ اتنے میں صبح ہوگئی۔ وقتِ رخصت محبوبہ نے خوب بھینچ بھینچ کر پیار کیا اور چلی گئی۔ ادھر ہیرو کے دل میں یہ خیال آیا کہ اسے گھر میں مرنے سے کون روکے گا۔ کہیں وہی نہ کر بیٹھے جو اس نے کہا ہے۔ اتنے میں سارے محلے میں ایک شور برپا ہوگیا۔ ایک دوست کو اس شور و غل کی خبر لانے کے لیے بھیجا۔ وہ خبر لائے کہ سوداگر کے گھر سے یہ شور آ رہا ہے اور سارا محلہ جمع ہے۔ پھر جنازہ اٹھنے کا منظر آتا ہے۔ ہیرو بھی جنازے میں شریک ہوتا ہے لیکن محبوبہ کی وصیت کے مطابق شرکت کرتا ہے۔ گھر آکر ہیرو بھی زہر کھا لیتا ہے۔ وہ تین دن بے ہوش رہتا ہے۔ ایک دن وہ خواب میں آتی ہے اور کہتی ہے کچھ وصیت کا بھی نہ پاس آیا۔ اسی کے ساتھ زہر کا اثر زایل ہوگیا اور وہ سخت جانی سے زندہ رہ گیا۔

''زہر عشق'' میں عشق کی نوعیت مختلف ہے۔ یہاں ہیرو اور ہیروئن دونوں ایک دوسرے کے عشق میں مبتلا ہیں۔ اس کی ہیروئن بھی ''فریب عشق'' اور ''بہار عشق'' کی ہیروئن سے مختلف ہے۔ یہ اس دور کے ''سچے عشق'' کی کہانی

ہے۔ یہ تینوں مثنویاں ایک طرح سے ثلاثی (Trilogy) ہیں جن میں عشق کے تین پہلو پیش کیے گئے ہیں۔ ''ثلاثی (ٹرائی لوجی) تین ڈراموں، اوپراؤں یا ناولوں کے اس سلسلے کو کہتے ہیں جن میں ہر ایک اپنی جگہ خاص اعتبار سے مکمل ہو لیکن اکٹھے مل کر بھی ان کا موضوع مسلسل و مربوط ہو'' [۲۱] عشق ان تینوں مثنویوں کا مرکزی تصور ہے۔ وہ عشق جسے لکھنؤ کا یہ معاشرہ بھول چکا تھا اور صرف حسن کو نمایاں کر کے ناسخ کے ''طرز جدید'' کے زیر اثر، اسے عشق سے بالکل الگ کر دیا تھا۔ نواب مرزا شوق نے اسے دوبارہ اس معاشرے میں زندہ کیا اور اس طرح دکھایا جس طرح وہ تھا۔

ان تینوں مثنویوں میں، جن کا موضوع عشق ہے، بنیادی کردار دو ہیں۔ ایک مرد، ایک عورت، معاشرتی وتہذیبی فضا بھی ایک ہے لیکن ان کے مطالعے سے عشق کے تین پہلو سامنے آتے ہیں۔ ''فریب عشق'' میں عورت وصل کے بعد عشق میں مبتلا ہو جاتی ہے لیکن مرد اسے چھوڑ دیتا ہے اور وہ اسی صدمے سے مر جاتی ہے۔ ''بہار عشق'' میں عورت اور مرد کے الگ ہو جانے کا پورا موقع موجود تھا لیکن رسوائی کے ڈر سے ان کی شادی ہو جاتی ہے۔ ''زہر عشق'' میں مرد بھی عاشق ہے اور عورت بھی۔ عورت وفاداری کے ساتھ، رسوائی سے بچنے اور اپنی محبت کو امر بنانے کے لیے زہر کھا کر خودکشی کر لیتی ہے۔ مرد بھی زہر کھا لیتا ہے لیکن وہ عورت کی محبت کی جادو اثری سے بچ جاتا ہے اور زہر کا اثر زائل ہو جاتا ہے۔ عورت کے لیے اس دور میں خودکشی ہی کا راستہ کھلا تھا۔ شوق بھی اس کے علاوہ عشق کا انجام کچھ اور نہیں دکھا سکتے تھے۔ اس انجام نے اس دور کے سیاسی حالات سے پیدا ہونے والے آہنگ اور لحن سے ہم آہنگ ہو کر ''زہر عشق'' کو وہ مقبولیت عطا کی کہ وہ اس دور کے انسان کے جذبات کی ترجمان بن گئی۔ اس کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ جب اسے اسٹیج پر دکھایا گیا تو لوگ دھاڑے مار مار کر رونے لگے اور کئی خودکشی کی طرف بھی مائل ہوئے۔

اسی طرح عورتوں کا درگاہ، کربلا اور نوچندی کے بہانے سے ہیرو کے گھر جانا اور رات بسر کرنا اس دور میں کوئی غیر معمولی بات نہیں تھی۔ شوق نے اپنی مثنویوں میں اس دور کو جیسا وہ تھا پیش کر دیا ہے۔ اگر ''بہار عشق'' کا ہیرو محبوبہ کے آتے ہی اس پر ٹوٹ پڑتا ہے تو یہ بھی کوئی نئی بات نہیں تھی۔ اس ''ثلاثی'' میں ''عشق'' جاگیردارانہ سماج کے محدود ماحول میں پیش ہوا ہے۔ جس سے پتا چلتا ہے کہ اب اس طبقے کے سامنے کوئی بڑا مقصد نہیں رہا ہے اور بدلی ہوئی سیاسی صورتِ حال میں سامانِ وصل کے علاوہ کرنے کے لیے کچھ اور رہ بھی نہیں گیا ہے۔ واجد علی شاہ اس دور کے ڈون ژواں (Don Juan) تھے۔ ڈون ژواں کی خوشی و سرمستی ایسی ہوس رانی ہے جس میں جھرجھری کا سا لطف آتا ہے۔ فریب عشق اور بہار عشق میں عشق ایسا ہے جیسے شکاری کے اندر شکار کھیلنے کا ولولہ اور جوش ہوتا ہے۔ ایک ایسا ولولہ جس میں ہر بار نئے تجربے سے واسطہ پڑتا ہے۔ اس عشق کا گوئٹے کے ورتھر سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ورتھر کے ہاں عشق زندگی میں نئے مقصد کا نام ہے۔ اس اندازِ نظر سے سب چیزوں کی صورتیں بدل جاتی ہیں حتیٰ کہ وصل کا تصور بھی بدل جاتا ہے۔ شوق کی مثنویات میں جو کچھ ہے وہ سب اس دور میں موجود تھا اور اسی کی انھوں نے ترجمانی کی ہے۔ ساتھ ہی ان مثنویوں میں اس رجحان کو نمایاں کیا ہے جس پر عشق غالب ہے۔ یہ مثنویاں نہ صرف اس دور کے مزاج اور اس کی روح کو سمجھنے کے لیے بلکہ اپنے زبان و بیان کے لحاظ سے بھی خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ زبان کی سادگی، جذبات کا بیان کی صفائی کے ساتھ اظہار، روزمرہ محاورہ کی برجستگی، خاص و عام دونوں کے لیے زبان کا یکساں پُر اثر اسلوب، ان مثنویوں کی وہ خصوصیات ہیں جو انھیں آج بھی زندہ رکھے ہوئے ہیں۔ فریب عشق، بہار عشق اور زہر عشق میں موضوع اور بیان کا ایک تسلسل موجود ہے اور اسی لیے میں نے انھیں ثلاثی (ٹرائی لوجی) کہا ہے۔ ان تینوں مثنویوں کی معنویت

اس وقت زیادہ روشن ہوتی ہے جب انھیں ایک ثلاثی کے طور پر پڑھا جائے۔ فریب عشق میں شوق بیگم کے کردار کو ابھارتے ہیں اور اس کی مدد سے اس معاشرے کی اس عورت کی تصویر سامنے لاتے ہیں جو نہ صرف جہاں دیدہ ہے بلکہ بیگم وامیر زادی ہوتے ہوئے بھی عشق ووصل کے سارے پہلوؤں سے واقف ہے: ع بیگمیں اور بھی قیامت ہیں، ع کون اس میں ہے جو چھنال نہیں۔ فریب عشق میں وہ امیر زادی/بیگم خود یہ کہتی ہے:

خوب یہ کارخانہ دیکھا ہے	میں نے بھی اک زمانہ دیکھا ہے
ساری دیکھی ہوئی یہ گھاتیں ہیں	میرے ناخونوں میں یہ باتیں ہیں
لاکھوں دھوکے اڑائے ہیں ایسے	سوگھر وندے مٹائے ہیں ایسے
دل بہت جاڑبو کے سیکھا ہے	خوب کچھ ہم نے کھو کے سیکھا ہے

فریب عشق بھی دوسری دو مثنویوں کی طرح ہے۔ یہاں عشق ووصل کو جس طرح دکھایا گیا ہے اس میں زبان وبیان اور مکالمے اسی طرح آسکتے تھے۔ یہاں اس معاشرے کی عورت اور مرد کا وہ روپ دکھایا ہے جو عام تھا۔ عورت یوں ہی جال میں پھنسائی جاتی تھی اور اس سے وصل کا مزہ لوٹا جاتا تھا۔ وصل سے پہلے اور بعد عورت چاہتی تھی کہ مرد اسی کا ہو کر رہے لیکن مرد ہوس ناک، دغاباز اور ہرجائی تھا۔ اس مثنوی میں عورت، مرد کے سارے ہتھکنڈوں کے باوجود، ہتھیار نہیں ڈالتی لیکن جب مرد اس کی سب باتیں قول وقسم کے ساتھ مان لیتا ہے تو وہ وصل کے لیے آمادہ ہو جاتی ہے لیکن پھر وہ اسے دغا دیتا ہے۔ یہاں اس معاشرے کے مرد اور عورت کی نفسیات وخواہشات اور معاشرت وتہذیب کا ایک ایسا نقشہ ذہن پر جم جاتا ہے کہ اب دوسری مثنوی کے مطالعے کا اشتیاق پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب واجد علی شاہ کے ''پری خانے'' کی عورتیں وہاں کے ملازمین سے جنسی تعلق قائم کیے ہوئے تھیں۔ واجد علی شاہ کو جب معلوم ہوا تو انھوں نے ''احکامِ بیگمات'' وضع کیے جن میں سے ایک یہ تھا کہ ''بیگمات اپنی خواہشِ نفسی کو بے حجاب فوراً ہم کو کہلا بھیجا کریں'' [۲۲]

فریب عشق کی زبان ویسی ہی صاف ومعیاری ہے جیسی شوق کی دوسری مثنویوں میں ہے۔ باغ کا منظر خوب صورت اور پر لطف ہے۔ روزمرہ محاورہ میں بھی رچاوٹ ہے۔ اس کے زبان وبیان بول چال کی ٹکسالی زبان کا نمونہ ہیں۔ امیر زادی (ہیروئن) کی زبان کے یہ دو چار شعر دیکھیے۔

کیا موؤں پر قیامت آئی ہے	موئی کانوں کی شامت آئی ہے
راہ میں بولتے تو ڈرتی ہوں	دیکھو گھر چل کے کیا میں کرتی ہوں
سب کو فقروں میں کیوں لپیٹتا ہے	صبر اک اک کا کیوں سمیٹتا ہے
ہے بڑا بول منھ پہ کیا لاؤں	لوٹا چوکی پہ بھی نہ رکھواؤں
لاکھ عاشق ہو میری صورت کا	کتا پالوں نہ تیری صورت کا
آگ میں کوئی آپ جلتا ہے	جیتی مکھی کوئی نگلتا ہے
دور بھی ہونگوڑے سودائی	موا ہر دیگی چمچا ہرجائی
اک ذرا ہٹ کے بیٹھو منھ بنواؤ	کہے جوتی بھی مجھ کو گھی سے کھاؤ
ساتھ لے دے کے اپنے یاروں کو	مینڈکی بھی چلی مداروں کو

مردوا ہووے توج اس گت کا   جیسے دھوتسا نگوڑا نوبت کا

''بہارِ عشق'' میں زبان ومحاورہ کا رنگ تو وہی ہے جو ''فریبِ عشق'' میں ملتا ہے لیکن اس مثنوی میں چونکہ تفصیل زیادہ دی گئی ہے اور تعدادِ اشعار بھی ''فریبِ عشق'' سے تقریباً دوگنی ہے اور پھر جیسا کہ خود شوق نے لکھا ہے کہ ''محاورات صاحباتِ محل اور نوچندی کے لوگوں کے'' باندھے ہیں اسی وجہ سے زبان وبیان زیادہ جم اور کھل کر آئے ہیں۔ اس مثنوی میں عام زبان کا روزمرہ ومحاورہ ایسی صحت وصفائی سے باندھا گیا ہے کہ ٹکسالی زبان کی ایسی تخلیقی صورت اس دور کی کسی دوسری مثنوی میں نہیں ملتی۔ یہ اظہارِ بیان ہر قسم کے تکلف وتصنع سے پاک ہے اور اسی لیے منھ سے بولنے لگتا ہے۔ حالی نے ''مقدمہ شعروشاعری'' میں ان مثنویوں کے بارے میں لکھا ہے کہ ''ان مثنویوں کو روزمرہ ومحاورہ کی صفائی، قافیوں کی نشست، ترکیبوں کی چستی اور مصرعوں کی برجستگی کے لحاظ سے تمام اردو کی موجودہ مثنویوں سے بہتر سمجھتا ہوں......ان میں مردانے اور زنانے محاوروں کو اس طرح برتا ہے کہ نثر میں بھی ایسی بے تکلفی سے آج تک کسی نے نہیں برتا......جو کچھ اس نے بیان کیا ہے، خواہ وہ مورل ہو یا امورل، اس میں حسنِ بیان کا پورا پورا حق ادا کر دیا ہے......اور اردو کے عام روزمرہ کو صحتِ الفاظ پر، جس کے اہل لکھنؤ سخت پابند ہیں، اکثر ترجیح دی ہے'' [۲۳]

آج ان مثنویوں کی تاریخی اہمیت یہ بھی ہے کہ ان مثنویوں کو لکھ کر شوق نے ناسخ کے ''طرزِ جدید'' کے زیرِ اثر لکھی جانے والی پُرتصنع زبان کا طلسم توڑ دیا اور اسے ایک نئے، زندہ اسلوب کی راہ پر لگا دیا۔ ایک اور اہمیت یہ ہے کہ شوق نے ان مثنویوں میں واجد علی شاہ کے لکھنؤ کی فضا کو، حقیقت پسندی کے ساتھ، اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ دور مثنویوں کے اشعار میں سچائی کے ساتھ محفوظ ہو گیا ہے۔ یہی حقیقت نگاری ان مثنویوں کی تاریخی اہمیت کو نمایاں کرتی ہے۔ ''بہارِ عشق'' زبان وبیان کے اعتبار سے شوق کا شاہ کار ہے۔ ''بہارِ عشق'' میں اور کسی حد تک ''فریبِ عشق'' میں بھی واقعات کی رفتار تیز ہے لیکن ''زہرِ عشق'' میں واقعات کی رفتار میں آہستگی ہے اور یہاں پہلی بار ''عشق'' اپنا جلوہ دکھا رہا ہے۔ بہارِ عشق کو کہیں سے کھول کر پڑھ لیجیے زبان وبیان کا لطف آپ کو اپنا گرویدہ بنا لے گا۔ اس میں ''واسوخت'' کا مزاج اور ''ریختی'' کا اثر بھی شامل ہے اور روزمرہ ومحاورہ کا تخلیقی روپ بھی۔ ''بہارِ عشق'' کا سراپا دیکھ لیجیے، عاشقِ زار کے اطراف بیٹھے ہوئے دوستوں کی تصویر کشی دیکھ لیجیے۔ تعریفِ عشق میں جو اشعار لکھے گئے ہیں انھیں پڑھ لیجیے۔ ماما کی تصویر دیکھ لیجیے، بیگم کی زبان دیکھ لیجیے۔ محبوبہ جب دوپٹے سے منھ ڈھانپتی اترتی ہے اور عاشق اس پر ٹوٹ پڑتا ہے، اس کے عمل اور ردِعمل کا بیان پڑھ لیجیے ہر جگہ ایک ہی معیار کی رنگارنگ زبان کا برمحل وبرجستہ استعمال پڑھنے والے کے دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔ آپ اس مثنوی کو معیارِ اخلاق سے پسند نہ بھی کریں لیکن اس کے اظہارِ بیان کی سطح ایسی تخلیقی نوعیت کی ہے کہ یہاں اردو زبان کی قوتِ اظہار آگے بڑھتی اور ایک اہم تاریخی کارنامہ انجام دیتی نظر آتی ہے۔

فریبِ عشق اور بہارِ عشق کے برخلاف زہرِ عشق میں مرد اور عورت دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہیں عشق کی جلا دینے والی آگ دونوں کے باطن میں بھڑک رہی ہے۔ یہ وہ ''عشق'' ہے جو پہلی نظر میں جگر کے پار ہو جاتا ہے اور عورت ہجر کے تصور سے سراسیمہ ہو کر خودکشی کر لیتی ہے۔ ان مثنویوں کو طویل نظموں کے مغربی معیار یا قصہ (پلاٹ) اور کردار نگاری کے معیار سے نہیں جانچنا چاہیے۔ ہر زبان کے ادب کا اپنا تہذیبی مزاج ہوتا ہے۔ یہ مثنویاں مغرب کے تہذیبی مزاج کی حامل نہیں ہیں اور نہ ان میں وہ عوامل کارفرما ہیں جو ورتھر کی داستان یا ٹاسٹائی کی اینا کرینینا میں ملتے

ہیں۔مثنوی میں کسی نام کے آجانے سے وہ مغربی رنگ کا کردار نہیں بن جاتا۔ مجنوں گورکھپوری نے ''زہر عشق'' کی ہیروئن کو ٹالسٹائی کی اینا کرینینا سے جاملایا ہے۔ان دونوں میں ایک بات ضرور مشترک ہے کہ وہ دونوں خودکشی کرلیتی ہیں۔زہر عشق میں خط لکھ کر پہل عورت کرتی ہے اور مرد کا جواب آنے پر دوسرا خط لکھ کر پہلے خط کو رد کردیتی ہے۔ ٹالسٹائی کے ناول میں ورانسکی اینا کا پیچھا کرتا ہے اور وہ اس سے بھاگتی ہے لیکن آخر کار وہ اسے گھیر لیتا ہے اور وہ پسپا ہوجاتی ہے۔گھربار چھوڑنے کا معاملہ بہت بعد میں آتا ہے۔اینا کے دماغ میں تین چیزوں کے درمیان کش مکش ہے۔ ایک شوہر کی طرف فرض، دوسرے اپنے بیٹے کی محبت اور تیسرے ورانسکی کی محبت۔اس کش مکش میں وہ نشہ آور چیزیں کھانے لگتی ہے۔ورانسکی اس سے شادی کرنا چاہتا ہے مگر بیٹے کے چھٹ جانے کے خیال سے وہ شادی نہیں کرتی۔اس کی خودکشی ورانسکی کی بے توجہی کی وجہ سے ہرگز نہیں ہے بلکہ اپنی ذہنی کش مکش چھپانے کے لیے ہے۔اسی طرح گوئٹے کے ''آلام ورتھر'' سے زہر عشق کا مقابلہ کرنا بھی اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ دونوں تخلیقات دو مختلف تہذیبوں کی ترجمانی کرتی ہیں۔گوئٹے کی یہ تصنیف پڑھ کر کچھ لوگوں نے خودکشی ضرور کی مگر ورتھر اور لوٹ کا عشق ایک رخنہ سامنے لاتا ہے۔لوٹ شادی شدہ ہے اور ورتھر کی نہیں ہوسکتی۔''زہر عشق'' میں ہیروئن غیر شادی شدہ تھی آخر ان دونوں کی شادی میں کیا چیز مانع تھی؟ اس زاویے سے دیکھیے تو یہ معاشرہ پسپا، شکست خوردہ اور بے عمل معاشرہ نظر آتا ہے۔ یہاں عورت بھی روتی ہے اور مرد بھی لیکن دونوں اس مسئلے کو حل کرنے کے لیے کچھ نہیں کرتے۔

عبدالماجد دریابادی نے ''زہر عشق'' کو شیکسپیئر کے ڈراموں سے ملا کر بتایا ہے کہ ''عاشق ومعشوق کی جدائیوں اور وداعی ملاقاتوں کے منظر بار بار دکھائے گئے ہیں۔خودکشی، اقدام خودکشی اور مصنوعی خودکشی کے مناظر بھی شیکسپیئر کے صفحات میں متعدد ملتے ہیں اور رومیو جیولٹ کے بعض مناظر بہت موثر اور درد انگیز سمجھے جاتے ہیں لیکن مہذب اور ترقی یافتہ انگلستان کے اس نیک نام ڈراما نگار نے اگر کوئی منظر بھی ایسا دکھایا ہو جو اثر وعبرت انگیزی میں مشرق کے اس بدنام شاعر کے کھینچے ہوئے نقشہ کا مقابلہ کرسکے تو خدارا اسے پیش فرمایا دیا جائے''[۲۴] زہر عشق کا مطالعہ اس زاویے سے کرنے سے ہم غلط راستے پر پڑ جاتے ہیں۔''زہر عشق'' جس کلچر کی پیدائش ہے، جس زبان میں لکھی گئی ہے اور جس روایت اور پس منظر میں تخلیق ہوئی ہے ہمیں اسی پس منظر اور تناظر میں اسے دیکھنا چاہیے۔اس کی اپنی ایک الگ دنیا ہے۔

''زہر عشق'' ایک المیہ مثنوی ہے جس میں ہیروئن خودکشی کرلیتی ہے۔اس میں بھی، پہلی دونوں مثنویوں کی طرح، نہ مافوق الفطرت عناصر پر مبنی داستان ہے اور نہ کوئی پیچیدہ قصہ ہے۔اس کی بحر بھی وہی ہے جو فریب عشق اور بہار عشق کی ہے۔زہر عشق تعدادِ اشعار (۵۵۹) کے اعتبار سے فریبِ عشق (تعدادِ اشعار ۴۱۸) سے بڑی اور بہار عشق (تعداد اشعار ۸۴۲) سے چھوٹی ہے۔اس میں، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، عشق کی نوعیت پہلی دونوں مثنویوں سے مختلف ہے۔یہاں دونوں مرد اور عورت ایک دوسرے پر عاشق ہیں لیکن عورت جنون کی حد تک عشق کی آگ میں جل رہی ہے اور پہلی دونوں مثنویوں کی ہیروئن سے زیادہ متین، وفادار اور بے لوث ہے۔جب وہ ''رخصتی ملاقات'' کے لیے آتی ہے تو دنیا کی بے ثباتی کا اظہار کرتی ہے۔''بہار عشق'' میں شوق نے ''عشق'' کے فلسفے کو اس طرح بیان کیا ہے کہ تصورِ عشق کی ساری مشرقی روایت اس میں سمٹ آتی ہے۔اسی طرح ''زہر عشق'' میں بے ثباتی دہر کے فلسفے کو پراثر انداز میں بیان کیا ہے:

اب نہ رستم نہ سام باقی ہے — اک فقط نامی نام باقی ہے
رشکِ یوسف جو تھے جہاں میں حسیں — کھا گئے ان کو آسمان و زمیں
ہر گھڑی منقلب زمانہ ہے — یہی دنیا کا کارخانہ ہے
صبح کو طائرانِ خوش الحان — پڑھتے ہیں کل من علیہا فان
موت سے کس کو رستگاری ہے — آج وہ کل ہماری باری ہے
زندگی بے ثبات ہے اس میں — موت عینِ حیات ہے اس میں

اس کے بعد وہ اپنے زہر کھانے کا ذکر چھیڑتی ہے:

ہم بھی گر جان دے دیں کھا کر سم — تم نہ رونا ہمارے سر کی قسم

اور پھر وصیت کرتی ہے۔ یہ ایک جذباتی منظر ہے جو مثنوی پڑھنے والوں کو شدت سے متاثر کرتا ہے۔ اسے اس بات کا احساس ہے کہ خودکشی عقبیٰ میں روسیاہی کا سبب ہوگی لیکن وہ فراق پر موت کو ترجیح دیتی ہے۔ آخر میں اس کے جنازے کا دل دوز منظر آتا ہے۔

قصے میں بظاہر کئی نقص ہیں لیکن عشقیہ جذبات کا بیان ایسا ہے کہ وہ ہر پڑھنے والوں کو متاثر کرتا ہے۔ اس مثنوی میں جذبات نگاری اور انسانی نفسیات نے ایسی جاذبیت پیدا کی ہے کہ قاری کو مٹھی میں لے لیتی ہے۔ یہاں زبان و بیان کی سطح بھی موقع و محل کے عین مطابق ہے۔ بیان کی سادگی، حقیقت نگاری، رومانی فضا اور روزمرہ کی بول چال کی زبان میں اظہارِ جذبات نے اسے اردو کی ایک اہم المیہ مثنوی بنا دیا ہے۔ اس کے زبان و بیان سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ بول چال کی عام زبان ہی دراصل تخلیقی قوت کی حامل ہوتی ہے۔ فریبِ عشق اور بہارِ عشق میں یہ تہذیب دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو کر کھل کھیلتی نظر آتی ہے۔ زہرِ عشق میں یہ عورت نہیں بلکہ خود یہ تہذیب خودکشی کرتی ہے۔ واجد علی شاہ کی شاہی کے خاتمے کے بعد اس عشق کا یہی انجام ہو سکتا تھا۔

شوق نے یہ مثنویاں لکھ کر ناسخ کے ''طرزِ جدید'' کے طلسم کو توڑ دیا اور اردو شاعری کو ایک نئی سمت دی جس میں روزمرہ کی زبان کے استعمال کو دوبارہ زندہ کر کے شعر و ادب کے رخ کو بدل دیا۔ ''گلزار نسیم'' طرزِ جدید کا شہ کار ہے اور شوق کی تینوں مثنویاں اس کا ردعمل ہیں۔ ان مثنویوں میں شوق نے بول چال کی عام و خاص زبان اور لہجوں کو ملا کر ایک کر دیا اور اسی کے ساتھ لکھنؤ اور دہلی کی زبان و محاورہ بھی مل کر ایک سطح پر آ گئے۔ جیسے لکھنؤ اور دہلی دونوں انگریزوں کی عمل داری میں آ کر ایک ہو گئے تھے، اسی طرح یہی کام تخلیقی سطح پر شوق نے انجام دیا اور ''زبان کی شاعری'' کو ایک نئے رجحان کے طور پر اجاگر و نمایاں کر کے طرزِ ناسخ کو ہمیشہ کے لیے تاریخ کی جھولی میں ڈال دیا۔ یہی ان مثنویوں کی تاریخی اہمیت ہے۔

حواشی:

[۱] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، (جلد دوم) مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۵۳۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۲] ایضاً

ہیں۔ مثنوی میں کسی نام کے آجانے سے وہ مغربی رنگ کا کردار نہیں بن جاتا۔ مجنوں گورکھپوری نے ''زہر عشق'' کی ہیروئن کو ٹالسٹائی کی اینا کرینینا سے جاملایا ہے۔ ان دونوں میں ایک بات ضرور مشترک ہے کہ وہ دونوں خودکشی کرلیتی ہیں۔ زہر عشق میں خط لکھ کر پہل عورت کرتی ہے اور مرد کا جواب آنے پر دوسرا خط لکھ کر پہلے خط کو رد کر دیتی ہے۔ ٹالسٹائی کے ناول میں ورانسکی اینا کا پیچھا کرتا ہے اور وہ اس سے بھاگتی ہے لیکن آخر کار وہ اسے گھیر لیتا ہے اور وہ پسپا ہو جاتی ہے۔ گھر بار چھوڑنے کا معاملہ بہت بعد میں آتا ہے۔ اینا کے دماغ میں تین چیزوں کے درمیان کش مکش ہے۔ ایک شوہر کی طرف فرض، دوسرے اپنے بیٹے کی محبت اور تیسرے ورانسکی کی محبت۔ اس کش مکش میں وہ نشہ آور چیزیں کھانے لگتی ہے۔ ورانسکی اس سے شادی کرنا چاہتا ہے مگر بیٹے کے چھوٹ جانے کے خیال سے وہ شادی نہیں کرتی۔ اس کی خودکشی ورانسکی کی بے توجہی کی وجہ سے ہرگز نہیں ہے بلکہ اپنی ذہنی کش مکش چھپانے کے لیے ہے۔ اسی طرح گوئٹے کے ''آلام ورتھر'' سے زہر عشق کا مقابلہ کرنا بھی اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ دونوں تخلیقات دو مختلف تہذیبوں کی ترجمانی کرتی ہیں۔ گوئٹے کی یہ تصنیف پڑھ کر کچھ لوگوں نے خودکشی ضرور کی مگر ورتھر اور لوٹ کا عشق ایک رخنہ سامنے لاتا ہے۔ لوٹ شادی شدہ ہے اور ورتھر کی نہیں ہوسکتی۔ ''زہر عشق'' میں ہیروئن غیر شادی شدہ تھی آخر ان دونوں کی شادی میں کیا چیز مانع تھی؟ اس زاویے سے دیکھیے تو یہ معاشرہ پسپا، شکست خوردہ اور بے عمل معاشرہ نظر آتا ہے۔ یہاں عورت بھی روتی ہے اور مرد بھی لیکن دونوں اس مسئلے کو حل کرنے کے لیے کچھ نہیں کرتے۔

عبدالماجد دریابادی نے ''زہر عشق'' کو شیکسپیئر کے ڈراموں سے ملا کر بتایا ہے کہ ''عاشق و معشوق کی جدائیوں اور وداعی ملاقاتوں کے منظر بار بار دکھائے گئے ہیں۔ خودکشی، اقدام خودکشی اور مصنوعی خودکشی کے منظر بھی شیکسپیئر کے صفحات میں متعدد ملتے ہیں اور رومیو جیولٹ کے بعض مناظر بہت موثر اور درد انگیز سمجھے جاتے ہیں لیکن مہذب اور ترقی یافتہ انگلستان کے اس نیک نام ڈراما نگار نے اگر کوئی منظر بھی ایسا دکھایا ہو جو اثر و عبرت انگیزی میں مشرق کے اس بدنام شاعر کے کھینچے ہوئے نقشہ کا مقابلہ کرسکے تو خدارا اسے پیش فرمایا دیا جائے'' [۲۴] زہر عشق کا مطالعہ اس زاویے سے کرنے سے ہم غلط راستے پر پڑ جاتے ہیں۔ ''زہر عشق'' جس کلچر کی پیدائش ہے، جس زبان میں لکھی گئی ہے اور جس روایت اور پس منظر میں تخلیق ہوئی ہے ہمیں اسی پس منظر اور تناظر میں اسے دیکھنا چاہیے۔ اس کی اپنی ایک الگ دنیا ہے۔

''زہر عشق'' ایک المیہ مثنوی ہے۔ جس میں ہیروئن خودکشی کرلیتی ہے۔ اس میں بھی، پہلی دونوں مثنویوں کی طرح، نہ مافوق الفطرت عناصر پر مبنی داستان ہے اور نہ کوئی پیچیدہ قصہ ہے۔ اس کی بحر بھی وہی ہے جو فریب عشق اور بہار عشق کی ہے۔ زہر عشق تعدادِ اشعار (۵۵۹) کے اعتبار سے فریبِ عشق (تعدادِ اشعار ۴۱۸) سے بڑی اور بہار عشق (تعداد اشعار ۸۴۲) سے چھوٹی ہے۔ اس میں، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، عشق کی نوعیت پہلی دونوں مثنویوں سے مختلف ہے۔ یہاں دونوں مرد اور عورت ایک دوسرے پر عاشق ہیں لیکن عورت جنون کی حد تک عشق کی آگ میں جل رہی ہے اور پہلی دونوں مثنویوں کی ہیروئن سے زیادہ متین، وفادار اور بے لوث ہے۔ جب وہ ''رخصتی ملاقات'' کے لیے آتی ہے تو دنیا کی بے ثباتی کا اظہار کرتی ہے۔ ''بہار عشق'' میں شوق نے ''عشق'' کے فلسفے کو اس طرح بیان کیا ہے کہ تصورِ عشق کی ساری مشرقی روایت اس میں سمٹ آتی ہے۔ اسی طرح ''زہر عشق'' میں بے ثباتی دہر کے فلسفے کو پر اثر انداز میں بیان کیا ہے:

اب نہ رستم نہ سام باقی ہے — اک فقط نامی نام باقی ہے
رشکِ یوسف جو تھے جہاں میں حسیں — کھا گئے ان کو آسمان وزمیں
ہر گھڑی منقلب زمانہ ہے — یہی دنیا کا کارخانہ ہے
صبح کو طائرانِ خوش الحان — پڑھتے ہیں کل من علیہا فان
موت سے کس کو رستگاری ہے — آج وہ کل ہماری باری ہے
زندگی بے ثبات ہے اس میں — موت عینِ حیات ہے اس میں

اس کے بعد وہ اپنے زہر کھانے کا ذکر چھیڑتی ہے:

ہم بھی گر جان دے دیں کھا کر سم — تم نہ رونا ہمارے سر کی قسم

اور پھر وصیت کرتی ہے۔ یہ ایک جذباتی منظر ہے جو مثنوی پڑھنے والوں کو شدت سے متاثر کرتا ہے۔ اسے اس بات کا احساس ہے کہ خودکشی عقبیٰ میں روسیاہی کا سبب ہوگی لیکن وہ فراق پر موت کو ترجیح دیتی ہے۔ آخر میں اس کے جنازے کا دل دوز منظر آتا ہے۔

قصے میں بظاہر کئی نقص ہیں لیکن عشقیہ جذبات کا بیان ایسا ہے کہ وہ ہر پڑھنے والوں کو متاثر کرتا ہے۔ اس مثنوی میں جذبات نگاری اور انسانی نفسیات نے ایسی جاذبیت پیدا کی ہے کہ قاری کو مٹھی میں لے لیتی ہے۔ یہاں زبان وبیان کی سطح بھی موقع ومحل کے عین مطابق ہے۔ بیان کی سادگی، حقیقت نگاری، رومانی فضا اور روزمرہ کی بول چال کی زبان میں اظہارِ جذبات نے اسے اردو کی ایک اہم المیہ مثنوی بنا دیا ہے۔ اس کے زبان وبیان سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ بول چال کی عام زبان ہی دراصل تخلیقی قوت کی حامل ہوتی ہے۔ فریبِ عشق اور بہارِ عشق میں یہ تہذیب دنیا ومافیہا سے بے نیاز ہو کر کھل کھیلتی نظر آتی ہے۔ زہرِ عشق میں یہ عورت نہیں بلکہ خود یہ تہذیب خودکشی کرتی ہے۔ واجد علی شاہ کی شاہی کے خاتمے کے بعد اس عشق کا یہی انجام ہو سکتا تھا۔

شوق نے یہ مثنویاں لکھ کر ناسخ کے ''طرز جدید'' کے طلسم کو توڑ دیا اور اردو شاعری کو ایک نئی سمت دی جس میں روزمرہ کی زبان کے استعمال کو دوبارہ زندہ کرکے شعروادب کے رخ کو بدل دیا۔ ''گلزارِ نسیم'' طرز جدید کا شاہ کار ہے اور شوق کی تینوں مثنویاں اس کا ردعمل ہیں۔ ان مثنویوں میں شوق نے بول چال کی عام وخاص زبان اور لہجوں کو ملا کر ایک کر دیا اور اسی کے ساتھ لکھنؤ اور دہلی کی زبان ومحاورہ بھی مل کر ایک سطح پر آ گئے۔ جیسے لکھنؤ اور دہلی دونوں انگریزوں کی عمل داری میں آ کر ایک ہو گئے تھے، اسی طرح یہی کام تخلیقی سطح پر شوق نے انجام دیا اور ''زبان کی شاعری'' کو ایک نئے رجحان کے طور پر اجاگر ونمایاں کرکے طرز ناسخ کو ہمیشہ کے لیے تاریخ کی جھولی میں ڈال دیا۔ یہی ان مثنویوں کی تاریخی اہمیت ہے۔

حواشی:

[۱] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، (جلد دوم) مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۵۳۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء
[۲] ایضاً

[۳] تذکرۂ شوق، عطا اللہ پالوی، ص ۵۵۔۵۶، مکتبۂ جدید لاہور ۱۹۵۶ء
[۴] ایضاً ص ۴۱
[۵] تذکرہ شوق، عطا اللہ پالوی، ص ۴۸۔۵۳ محولہ بالا
[۶] انتخاب مرزا شوق مرتبہ شاہ عبدالسلام، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۳ء
[۷] تاریخ ادبیات ہندی و ہندوستانی، گارساں دتاسی، اردو ترجمہ لیلیان سکستن (قلمی) عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی، ص ۶۳۶ مخزونہ کراچی یونیورسٹی، ۱۹۶۰ء
[۸] شعلۂ جوالہ (جلد دوم) مرتبہ فدا علی عیش، ص ۵۴۲، مطبع نول کشور، ۱۲۸۵ھ
[۹] مثنویاتِ شوق، مرتبہ رشید حسن خاں، مقدمہ ص ۲۴۔۲۵، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۹۹ء
[۱۰] تذکرۂ شوق، عطا اللہ پالوی، ص ۷۷، محولہ بالا۔
[۱۱] ایضاً ص ۶۹۔۷۸، محولہ بالا۔
[۱۲] زہر عشق مرتبہ مجنوں گورکھپوری، ص ۴۹۔۵۰، ایوانِ اشاعت گورکھپور، ۱۹۳۰ء
[۱۳] مثنویاتِ شوق، محولہ بالا، ص ۴۱۔۴۲
[۱۴] ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ۱۲۶۶ھ کا یہ ایڈیشن سید مسعود حسن رضوی ادیب کے کتب خانے میں موجود ہے اور یہ ترقیمہ اس میں درج ہے دیکھیے۔ ''اردو مثنوی شمالی ہند میں''، ص ۵۰۰، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۹ء
[۱۵] مثنویاتِ شوق، محولہ بالا، ص ۵۷
[۱۶] مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۲۸۶، مکتبۂ جدید لاہور ۱۹۵۳ء
[۱۷] تذکرۂ شوق، عطا اللہ پالوی، ص ۲۵۵، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۶ء
[۱۸] مضمون ساحل بلگرامی، مطبوعہ نگار لکھنؤ، شمارہ اکتوبر ۱۹۴۲ء
[۱۹] ''اردو مثنوی شمالی ہند میں'' ڈاکٹر گیان چند، ص ۱۳۱، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۸۷ء
[۲۰] تذکرۂ شوق، عطا اللہ پالوی، محولہ بالا، ص ۲۵۷۔۲۷۴
[۲۱] قومی انگریزی اردو لغت، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۲۱۳۹، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۹۲ء
[۲۲] تاریخ اودھ، حصہ پنجم، حکیم نجم الغنی خاں، ص ۱۰۷، نفیس اکیڈمی، کراچی ۱۹۸۳ء
[۲۳] مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، ص ۲۸۶، ۳۰۲، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، مکتبۂ جدید لاہور ۱۹۵۳ء
[۲۴] زہر عشق، نواب مرزا شوق لکھنوی، مرتبہ مجنوں گورکھپوری میں شامل عبدالماجد دریابادی کا مضمون ''اردو کا ایک بدنام شاعر'' ص ۸۲، ایوانِ اشاعت گورکھپور، ۱۹۳۰ء

فصل پنجم

انیسویں صدی کی دو اہم ادبی و تہذیبی شخصیات

فصل پنجم

پہلا باب

واجد علی شاہ

حالات شخصیت و مزاج، تصانیف: مثنویات، غزل، مرثیہ، اردو نثر، رہس، اثرات

انیسویں صدی کے شروع میں ہندوستان کا صرف ایک بادشاہ تھا لیکن ۱۸۲۷ء میں دو بادشاہ ہو گئے۔ ایک مغل بادشاہ اکبر شاہ ثانی اور دوسرا بادشاہ اودھ غازی الدین حیدر۔ دونوں بادشاہ انگریزوں کے قبضے میں تھے۔ اکبر شاہ ثانی وظیفہ خوار تھے اور نام کے بادشاہ تھے۔ غازی الدین حیدر بھی بظاہر بادشاہ تھے لیکن حکم کمپنی بہادر کے ''بڑے صاحب'' (ریذیڈنٹ) کا چلتا تھا۔ مغلیہ بادشاہ کا پایۂ تخت دہلی تھا اور سلطنتِ اودھ کا دارالحکومت لکھنؤ تھا۔ روز آنہ کی جنگوں اور حملوں سے دہلی اجڑ چکی تھی اور وہاں کے لوگ معاشی بدحالی اور تنگ دستی سے تنگ آ کر جس کو جہاں ٹھکانا ملتا وہاں چلا جاتا۔ لکھنؤ معاشی خوش حالی اور دلّی سے قریب ہونے کی وجہ سے مزید آباد ہو رہا تھا۔ عہدِ وزارت میں لکھنؤ کا وزیر نواب، سلطنتِ دہلی کا ماتحت تھا لیکن شاہی کے بعد اودھ میں یہ جذبہ پیدا ہوا کہ ہم بھی دہلی کے برابر بلکہ اس سے بہتر ہیں۔ اس رجحان نے لکھنؤ میں اپنی شناخت پیدا کرنے کے جذبے کو ابھارا اور لکھنؤ نے ہر سطح پر خود کو دہلی سے ممتاز کرنے کے لیے زندگی کے ہر شعبے میں کوئی نہ کوئی جدت پیدا کی۔ یہاں تک کہ اردو زبان میں تذکیر و تانیث، محاورہ اور روزمرہ سے لے کر رنگِ شاعری اور اظہارِ بیان تک میں تبدیلیاں پیدا کیں۔ یہ ثقافتی و لسانی تبدیلیاں اوپری تبدیلیاں تھیں اور وہ اس لیے کہ دونوں سلطنتوں کا بنیادی طور پر تہذیبی و لسانی ڈھانچا ایک تھا۔ سادہ گوئی دہلی کا رنگِ سخن تھا جس کے ممتاز ترین نمائندے میر و سودا تھے۔ خود استاد مصحفی بھی اسی رنگ کے پیرو تھے۔ لکھنؤ کے شیخ ناسخ نے ''سادہ گوئی'' ترک کر کے ''طرزِ جدید'' کی بنیاد ڈالی جو اس دور میں لکھنؤ کے تخلیقی مزاج سے ہم آہنگ ہو کر خاص و عام میں مقبول ہو گیا۔ ''طرزِ جدید'' نے ''مضمون آفرینی'' اور دور کی کوڑی لانے والی ''معنی یابی'' کے ساتھ صحتِ زبان، رعایتِ لفظی اور صنائع بدائع پر پُرتصنع شاعری کی بنیاد رکھی اور اس کا ایک ایسا مزاج بنایا کہ پہلی بار لکھنؤ کی شاعری خود دہلی والوں کے لیے باعثِ کشش ہو گئی۔ مرزا غالب نے لکھا ہے کہ اس زمانے میں وہ خود اور حکیم مومن خاں مومن دونوں ناسخ کے رنگ میں شعر کہنے کی کوشش کر رہے تھے۔ غالب پر ناسخ کے اثرات کا مطالعہ اب تک نہیں ہوا۔ سب نے بیدل کو تو دیکھا لیکن ناسخ کے اثر پر غور نہیں کیا۔

تواتر سے ایک بات یہ دیکھنے میں آتی ہے کہ جب ایک نواب وزیر یا بادشاہ عدم کو سدھارتا تو انگریز دوسرے نواب وزیر یا بادشاہ سے نیا معاہدہ کر کے سلطنت اودھ کا ایک حصہ ہتھیا لیتے۔ فوج و ریذیڈنٹ کے اخراجات میں اضافہ یا بڑی رقم قرض کے طور پر لینے کا معاہدہ کر لیتے۔ یہ سلسلہ شجاع الدولہ کی وفات کے ساتھ شروع ہوا۔ حاکمیتِ عملی اور امن و امان کی ذمہ داری بھی انگریزوں نے لے لی جس سے سارے معاشرے میں امن کا جھوٹا احساس پیدا

ہوگیا۔ اس صورتِ حال میں اب وزیر یا بادشاہ کے پاس کرنے کے لیے کچھ بھی نہ رہا۔ جو انگریز چاہتا تھا وہ وہی کرتے تھے۔ نواب یا بادشاہ کی حیثیت صرف ایک کٹھ پتلی کی سی تھی۔ اس صورتِ حال میں ان کٹھ پتلیوں نے عیش پرستی کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنالیا اور ساتھ ہی رقص و موسیقی، مذہبی رسوم و رواج میں جدت طرازی اور شعر و شاعری میں گہری دلچسپی لینے لگے۔ اب سلطنتِ اودھ کی حیثیت انگریزوں کی ایک جاگیر کی سی ہوکر رہ گئی جس کو قائم رکھنے والا بھی انگریز تھا اور جس کا مختار نامہ بھی انگریز کے پاس تھا۔ نواب آصف الدولہ سے لے کر واجد علی شاہ تک سب اسی کتر بیونت اور کاٹ چھانٹ کے عمل سے گذرے جس کی تفصیل کتبِ تواریخ میں درج ہے۔

اس دور میں انگریز مختلف ریاستوں کو برطانوی ہند میں شامل کرنے میں مصروفِ عمل تھے اور اس موقع کی تاک میں تھے کہ کب اودھ کو ہڑپ کرلیا جائے۔ واجد علی شاہ ولی عہدی کے زمانے ہی میں اس بات کو دیکھ رہے تھے کہ اودھ کا جانا اب ٹھہر گیا ہے:

ٹٹ پونجیوں کا اختر ے خانے میں دورہ ہے   دُکان اٹھا ڈالو بازار نہ ٹھہرے گا

(دیوان گلدستۂ عاشقاں)

اور جب ۲۶ رصفر ۱۲۶۳ھ/ ۱۳ رفروری ۱۸۴۷ کو ۲۶ سال کی عمر میں اس ڈولتے ہوئے تخت پر وہ بادشاہ بن کر بیٹھے اور فوج کی تنظیمِ نو کے ساتھ عدل و انصاف کا نیا نظام اور اصلاحات کا عمل شروع کیا تو کمپنی بہادر کے ریذیڈنٹ (بڑے صاحب) نے انھیں سمجھایا کہ ان کی صحت اچھی نہیں ہے وہ ان کاموں کو چھوڑ کر سیر و تفریح اور عیش و سرور میں وقت گذاریں۔ یہی مشورہ اطباء سے دلوایا گیا۔ لارڈ ہارڈنگ پنجاب سے کلکتہ جاتے ہوئے جب اودھ کی صورتِ حال کا جائزہ لینے کے لیے لکھنؤ میں ٹھہرے تو یہاں کے حالات یقیناً ایسے نہیں تھے کہ واجد علی شاہ پر بدانتظامی کا الزام عائد کیا جائے لیکن ۲۳ رنومبر ۱۸۴۷ء کو ہارڈنگ نے لکھا، جس کا متن محفوظ ہے، کہ واجد علی شاہ کو انتظام سلطنت سنوارنے کے لیے دو سال کا وقت دیا جاتا ہے اور اگر انتظام درست نہ ہوا تو کمپنی اودھ کا انتظام خود سنبھال لے گی [۱] اسی کے ساتھ واجد علی شاہ کو اپنی معزولی اور اودھ کے الحاق کا اندازہ ہوگیا۔ اس صورتِ حال میں بادشاہ مجبور و لاچار تھا، کرتا بھی تو کیا کرتا۔

محمد واجد علی، جو عرفِ عام میں واجد علی شاہ کے نام سے معروف ہیں اور جن کا تخلص اختر تھا، بادشاہ غازی الدین حیدر کے دورِ شاہی میں ۱۰ رذیقعد ۱۲۳۸ھ/ ۱۹ رجولائی ۱۸۲۳ء کو نجم الدولہ مرزا امجد علی کے ہاں پیدا ہوئے [۲] نجم الغنی خاں نے رائے چھنگن لال معجز کا قطعہ تاریخ تولد بھی دیا ہے جس کے آخری مصرع سے ۱۲۳۸ھ برآمد ہوتے ہیں۔ قیصر التواریخ جلد دوم میں سید کمال الدین حیدر نے زائچہ بھی دیا ہے اور لکھا ہے کہ بادشاہ دہم ذیقعد روز سہ شنبہ یک پاس برآمدہ ۱۲۳۷ھ مطابق ۱۸۲۱ء میں پیدا ہوئے [۳] کوکب قدر نے اپنی تصنیف میں ۱۰ رذیقعد ۱۲۳۸ھ/ ۱۹ رجولائی ۱۸۲۳ء کو درست قرار دیا ہے [۴] مسعود حسن رضوی ادیب نے ۱۰ رذیقعد ۱۲۳۷ھ ۳۰ جولائی ۱۸۲۲ء کو درست قرار دیا ہے [۵] منشی رام سہائے تمنا نے ''افضل التواریخ'' میں ۱۰ رذیقعد ۱۲۳۸ھ تاریخ پیدائش دی ہے۔ ان ساری بحثوں کا جائزہ لینے کے بعد ۱۰ رذیقعد ۱۲۳۸ھ/ ۱۹ رجولائی ۱۸۲۳ء درست معلوم ہوتی ہے۔

محمد واجد علی مرزا امجد علی کے دوسرے بیٹے تھے۔ ان سے بڑے بیٹے مصطفیٰ علی حیدر ذہنی طور پر ضعیف تھے اس لیے جب امجد علی شاہ ربیع الثانی ۱۲۵۸ھ/ مئی ۱۸۴۲ء کو تختِ شاہی پر متمکن ہوئے تو محمد واجد علی کو ابوالمنصور

سکندر جاہ، سلیماں حشم، صاحبِ عالم بہادر خطاب کے ساتھ ولی عہد مقرر کیا۔ یہی ولی عہد اپنے والد امجد علی شاہ کی وفات کے بعد ۲۶ رصفر ۱۲۶۳ھ/ ۱۳ر فروری ۱۸۴۷ء کو ابوالمظفر ناصر الدین سکندر جاہ بادشاہ عادل قیصر زماں سلطانِ عالم محمد واجد علی شاہ کے القاب کے ساتھ تختِ اودھ پر فائز ہوئے [۶]

واجد علی شاہ (۱۸۴۷ء۔ ۱۸۵۶ء) اودھ کے آخری تاج دار تھے۔ وہ نہایت وجیہہ، خوبصورت اور جامہ زیب تھے۔ ذہانت و ذکاوت اور حافظہ قدرت نے ودیعت کیا تھا۔ شاعری کا ذوق پیدائشی تھا۔ حد درجہ موزوں طبع تھے۔ جدت طرازی ان کی فطرت کا خاصہ تھی۔ شعر کہتے تو کہتے چلے جاتے۔ علوم متداولہ بڑے شوق سے اور جد حاصل کیے۔ ''میزان الطب'' اور ''شرح اسباب'' نواب امین الدولہ امداد حسین خاں سے پڑھیں۔ شاعری میں فتح الدولہ برق سے اور موسیقی کو قطب علی خاں رام پوری سے حاصل کیا۔ ''بنی'' میں واجد علی شاہ نے برق (م ۲۸ رصفر ۱۲۷۴ھ) کو ''اوستاد مرحوم راقم'' [۷] لکھا ہے۔

تختِ سلطنت پر بیٹھتے ہی انھوں نے نظم سلطنت کو سنبھالنے کی کوشش کی۔ بادشاہ کی سواری نکلتی تو دو ترک سوار چاندی کے دو صندوقچے نیزوں پر لے کر آگے آگے چلتے اور راستے میں جو بھی عرضی دیتا وہ ان ڈبوں میں ڈال دی جاتی تھی۔ ڈبوں کی کنجیاں بادشاہ اپنے پاس رکھتے اور اپنے سامنے کھلوا کر ہر درخواست پر حکم صادر کرتے۔ اسی کے ساتھ بادشاہ نے فوج کی درستی پر توجہ دی۔ بادشاہ نے پیادوں کی چند پلٹنیں اور سواروں کے رسالے بھرتی کر کے انھیں وردی اور ہتھیاروں سے لیس کیا اور اُن کی تربیت شروع کی۔ ان کی قواعد کے لیے فارسی اصطلاحات وضع کیں اور پلٹنوں کے نئے نئے نام مثلاً بانکا، ترچھا، گھنگھور، اختری، نادری وغیرہ مقرر کیے۔ بادشاہ خود میدان میں جا کر پلٹنوں کا معائنہ کرتے اور گھنٹوں دھوپ میں کھڑے رہتے [۸] ان ساری باتوں سے بادشاہ کی مقبولیت بڑھ رہی تھی اور یہ بات ریذیڈنٹ کو ناگوار تھی۔ انگریزوں نے بادشاہ کے خلاف افواہوں کا بازار گرم کر کے اسے طرح طرح سے بدنام کرنا شروع کیا اور ان کے خلاف رپورٹیں گورنر جنرل کو بھجوائیں۔ اسی زمانے میں واجد علی شاہ بیمار پڑ گئے اور اطبا نے جو ریذیڈنٹ نے مقرر کیے تھے، مشورہ دیا کہ وہ کوئی ایسا کام نہ کریں جس سے ان کے دماغ پر کسی قسم کا دباؤ پڑے اور اپنا وقت سیر و تفریح میں گزاریں [۹] اسی زمانے میں ریذیڈنٹ کی مداخلت اتنی بڑھ گئی کہ بادشاہ ذرا سا کام بھی اپنی مرضی سے، آزادی کے ساتھ نہیں کر سکتے تھے۔ اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ بادشاہ ہونے کے ساتھ ہی وہ تخت مرصع کو جسے غازی الدین حیدر نے کئی کروڑ روپے میں تیار کرایا تھا، کوٹھی فرح بخش سے قیصر باغ میں رکھوانا چاہتے تھے۔ بڑے صاحب (ریذیڈنٹ) نے اس کی اجازت نہیں دی [۱۰] اس صورت حال میں بادشاہ انتظام سلطنت سے کم و بیش کنارہ کش ہو گئے اور تفصیلی ہدایات لکھوا کر وزیر اعظم کو دیں کہ ان پر پوری طرح عمل کیا جائے۔ یہ ہدایات ''دستورِ واجدی'' کے نام سے موسوم ہیں اور ''وزیر نامہ'' میں اس کی تفصیل درج ہیں۔ [۱۱] اس دستور کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ بادشاہ فی الواقع احوالِ سلطنت کی اصلاح اور عدل و انصاف کا چراغ روشن کرنا چاہتے تھے۔ اس کے بعد، جیسا کہ ''وزیر نامہ'' میں لکھا ہے، بادشاہ ''مخلی بالطبع'' ہو کر ''لذائذ عیش و نشاط'' تاریخ و سیر کے مطالعے، تعمیر ایوانات و عمارات اور فنِ شاعری کہ ''از فنونِ پسندیدہ و برگزیدہ حضرت سلطان زماں'' ہے اور فنِ موسیقی میں مصروف و مشغول ہو گئے [۱۲] یہ صورت بڑے صاحب اور کمپنی بہادر کی مرضی کے عین مطابق تھی۔ بادشاہ نے عیش و عشرت کے ساتھ موسیقی و شاعری کی طرف پوری توجہ دے کر غم روزگار کو یکسر بھلا دیا۔ کرنل سلیمن سلطنت کی بدانتظامی کی رپورٹیں

گورنر جنرل کو بھیجتا رہا اور جب اوٹرام صاحب نئے ریذیڈنٹ بن کر آئے تو انھوں نے بھی یہی مشورہ دیا کہ اب اودھ کا انتظام انگریزی حکومت اپنے ہاتھ میں لے لے۔ یہ مسئلہ کمپنی کے بورڈ آف ڈائرکٹر کے سامنے پیش ہوا اور طے پایا کہ اودھ کو برطانوی مقبوضات میں شامل کر لیا جائے۔ اس فیصلے کی بنیاد پر لارڈ ڈلہوزی نے بادشاہ کو ایک نیا معاہدہ بھیجا اور سارے معاہدے یک طرفہ طور پر منسوخ کر دیے۔ نئے معاہدے پر دستخط و مہر کے لیے بادشاہ کو تین دن کی مہلت دی گئی۔ بادشاہ نے سارے دباؤ کے باوجود اس معاہدے پر دستخط نہیں کیے۔ ۷؍فروری ۱۸۵۶ء/ ۱۹؍جمادی الاول ۱۲۷۲ھ کو انگریزوں نے بادشاہ کو معزول کر کے ملک کی ضبطی کا اعلان کر دیا اور ایک اشتہار اودھ میں موجود سارے تھانوں پر لگا دیا گیا[۱۳]۔ اس معزولی میں وزیرِ اعظم اودھ حضور عالم علی نقی خاں، جو بادشاہ کے خسر بھی تھے، انگریزوں کے ساتھ شریک تھے۔

بادشاہ نے ملکہ معظمہ (وکٹوریہ) کے ہاں اپیل دائر کرنے کا طے کیا اور لکھنؤ سے کلکتہ روانہ ہو گئے۔ وہاں پہنچ کر اپنی والدہ ملکہ کشور، بھائی جرنیل صاحب مرزا سکندر حشمت اور ولی عہد کیواں قدر کو مرزا محمد حامد علی کے ہمراہ ۱۸؍جون ۱۸۵۶ء کو لندن روانہ کر دیا تاکہ ملکہ برطانیہ سے انصاف طلب کر سکیں۔ اسی اثناء میں ۱۸۵۷ء کی بغاوت شروع ہو گئی۔ باغیوں نے ان کے نابالغ بیٹے برجیس قدر کو حضرت محل کی نگرانی میں، اپنا بادشاہ تسلیم کر لیا۔ اس کے ساتھ ملکہ وکٹوریہ سے انصاف طلب کرنے کا معاملہ بھی بغاوت ۱۸۵۷ء کی نذر ہو گیا۔ واجد علی شاہ ۷؍رمضان ۱۲۷۲ھ/۱۲؍مئی ۱۸۵۶ء کو کلکتہ پہنچے اور مٹیا برج میں مہاراجا بردوان کی کوٹھی کرائے پر لے کر اس میں مقیم ہو گئے۔ ۱۸۵۷ء کے دوران ۱۵؍جون ۱۸۵۷ء کو انگریزوں نے انھیں گرفتار کر کے فورٹ ولیم میں نظر بند کر دیا جہاں سے وہ ۹؍جولائی ۱۸۵۹ء کو رہا ہوئے۔ ''تاریخ نور'' کے خط ۲۸ میں واجد علی شاہ نے لکھا کہ ''داستان مصیبت اپنی کیا بیان کروں ایک دفتر میں بھی نہ سمائے اگر لکھوں۔ مختصر یہ کہ اللہ نے میرے حال پر رحم کیا کہ میں تاریخ ستویں شہر حال (ذالحجہ) کو قلعہ سے رہا ہو کر موچی کھولے میں آیا[۱۴]۔ باقی زندگی انھوں نے یہیں گذاری اور ۲؍محرم ۱۳۰۵ھ/ ۲۰؍ستمبر ۱۸۸۷ء کو تیس سال چار مہینے آٹھ دن یہاں رہ کر، وفات پائی اور اپنے بنائے ہوئے سبطین آباد کے امام باڑے میں مدفون ہوئے۔

شیخ فدا علی عیش نے اپنی مثنوی ''اشکِ مسلسل'' میں سارے معاشرے کے جذبات کی ترجمانی کی ہے:

شہرِ یار دگر ہوا ویراں لکھنؤ ہو گیا ہے ہو کا مکاں
چرخ سے بے کسی برستی ہے بے شہنشہ اجاڑ بستی ہے
رنج و غم سے بدل گئی شادی اب نہیں کچھ امیدِ آبادی

مرزا غالب نے قدر بلگرامی کے نام ایک خط مورخہ ۲۳؍فروری ۱۸۵۷ء میں لکھا کہ

''تباہی ریاست اودھ نے، باآنکہ بیگانۂ محض ہوں، مجھ کو اور بھی افسردہ دل کر دیا، بلکہ میں کہتا ہوں کہ سخت ناانصاف ہوں گے، وہ اہلِ ہند جو افسردہ دل نہ ہوئے ہوں گے۔ اللہ ہی اللہ ہے''[۱۵]

معزولی سے پہلے انگریزوں اور ان کے اخبارات نے مسلسل پروپا گنڈا کیا اور انھیں طرح طرح سے بدنام کرنے کی کوشش کی۔ بادشاہ غیر معمولی صلاحیت کے مالک تھے لیکن انھیں اصلاح احوال کا موقع نہیں ملا اور وہ مجبور ہو کر رقص و موسیقی اور شعر و ادب میں پوری طرح مصروف ہو گئے اور یہاں بھی انھوں نے وہ کام کیے کہ ان کا نام آج بھی تاریخ

میں روشن ہے۔ وہ علم پرور انسان تھے۔ سترہ سو اہلِ قلم ملازم تھے:

ملازم مرے تھے کبھی سو ہزار   مرے حکم میں تھے پیادہ سوار
فقط سترہ سو تھے اہلِ قلم   طبیبوں۔ کو کر پانچ سو تو رقم

(حزنِ اختر، ص ۱۴۳)

واجد علی شاہ ٹھنڈے مزاج کے نرم خو، امن پسند، اور صلاح جو انسان تھے۔ نجم الغنی خاں نے لکھا ہے کہ ''وہ رحم دل اور رقیق القلب تھے۔ کبھی کسی کے ساتھ بے رحمی نہیں کی۔ گالی تک زبان پر نہیں آئی۔ نہ کسی موافق یا مخالف کو ظلم سے ستایا اور نہ کسی کی جان لی۔ غرور و نخوت نام کو نہ تھی۔ عدل میں کبھی رعایت نہیں کی [۱۶] ان کے عدل کا واقعہ مثنوی ''دارالتاج'' میں درج ہے۔ منکسر المزاجی دیکھیے کہ جب مثنوی ''بحرالفت'' میں اپنا تعارف کراتے ہیں تو بادشاہوں والی بات نہیں کرتے بلکہ کہتے ہیں ع بندے کا نام ہے سکندر جاہ یا ع ذرہ ہے اور تخلص اختر ہے [۱۷] مثنوی ''دریائے تعشق'' میں جب شاعرانہ تعلّی سے اپنی تعریف کرتے ہیں تو صرف یہ کہتے ہیں:

یہاں عجز پسند ہے طبیعت   بھاتی نہیں بندہ کو رعونت

''کلیاتِ اختری'' کی غزل کے ایک شعر میں بھی اپنے مزاج پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتے ہیں:

خاک سے انس ہو گیا اختر   ساری عزت تھی خاکساری تک

ایک اور شعر میں کہتے ہیں:

ڈھال رکھتا نہیں تلوار نہیں، شاعر ہوں   چال بھی میری فقیرانہ ہے آزاد ہوں میں

واجد علی شاہ معشوق مزاج انسان تھے، مثنوی ''دریائے تعشق'' میں لکھا ہے: ع معشوق مزاج ہوں ازل سے ''تاریخ ممتاز'' میں ایک جگہ خود کو ''معشوق خصلت، عاشق مزاج'' لکھا ہے۔ سید ابوالخیر مودودی نے نظم طباطبائی کے حوالے سے لکھا ہے کہ واجد علی شاہ ''اپنی ذات سے بہت نیک دل اور داد گستر تھے۔ ہر فرد بشر کے سلام کا جواب دیتے۔ خوش خلقی اور خندہ پیشانی سے پیش آتے اور نرمی سے گفتگو کرتے'' [۱۸] خود بادشاہ کے مخالف ریذیڈنٹ سلیمن نے اپنے مکتوب بنام سر ہنری ایلیٹ میں لکھا ہے کہ ''ان سے زیادہ مرنجاں مرنج طبیعت کا آدمی تختِ شاہی پر کبھی نہیں بیٹھا'' [۱۹] بادشاہ کی خلقت کا اندازہ اس واقعہ سے کیا جا سکتا ہے کہ جب وہ اٹھارہ سال کے تھے تو ایک عورت موتی خانم پر عاشق ہو گئے۔ ان کی بیوی کو یہ بات ناگوار گزری اور اسے ملازمت سے الگ کر دیا۔ ان کے والد امجد علی شاہ کو معلوم ہوا تو واجد علی شاہ کو نظر بند کر دیا۔ انھوں نے گوشہ نشینی اختیار کر لی اور شعر و شاعری کی طرف منعطف ہو گئے۔ ''عشق نامہ'' میں واجد علی شاہ نے لکھا ہے ''چوں کہ خداوند عالم نے والدین کی اطاعت و فرماں برداری کل دنیوی کاموں پر مقدم کر دی ہے اس لیے میں نے اس عورت سے دست کشی کر کے والد ماجد کی خدمت فیض درجت میں عرض کیا کہ غلام ہر طرح فرمانِ اقدس کا مطیع ہے...... یہ پیام سن کر حکم ہوا کہ اس عورت کو بخوشی خاطر اپنے پاس سے جدا کر دو... گو والد مغفور جنت سدھارے اور میں خود مختار ہوا۔ جو جی چاہتا کر سکتا تھا لیکن جو کچھ کہا وہ کیا...... انھیں دنوں میں نے فنِ شعر گوئی حاصل کر کے اس عورت کے عشق میں بوجہ ولولۂ طبیعت دو دیوان اور تین مثنویاں نظم کیں لیکن دلی اضطراب سے کسی کو آگاہ نہیں کیا۔ سچ یہ ہے میں اس غم جاں کاہ کی آگ سے جلتے جلتے نیم بسمل ہو گیا تھا'' [۲۰]

واجد علی شاہ کھلے دماغ کے انسان تھے۔ جس بات کو صحیح سمجھتے اس کا برملا اظہار کر دیتے۔ جرأت اظہار ان

کے کردار کی نمایاں خصوصیت تھی۔ جس طرح کھل کر انھوں نے ''عشق نامہ'' میں اپنے عشق اور جنسی تعلقات کی داستان سنائی ہے اس سے ان کے کردار و مزاج پر روشنی پڑتی ہے۔ یہاں بھی سابق بادشاہوں کی روایت اور طرزِ عمل انھیں راستہ دکھاتا ہے۔ ''عشق نامہ'' میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ''من جملہ ان کے بادشاہ دہلی محمد شاہ اور ابراہیم عادل شاہ سلطان بیجاپور وغیرہ شاہانِ سلف نے اکثر جمیل و شکیل عورتوں کو علم موسیقی کی تعلیم دلوا کر گائن کے لفظ سے ملقب کیا ہے۔ لہٰذا ما بدولت واقبال نے سنینِ سابقین کا پابند ہو کر اکثر زہرہ جبینان ماہ تمثال کو فنِ موسیقی کی تعلیم کا حکم دیا جن کی نگاہ عاشقوں کی جان کے واسطے تیر ہے......'' [۲۱] واجد علی شاہ دل میں آنے والی کسی بات کو پردے میں نہیں رکھتے تھے۔ ''عشق نامہ'' (بیان ٦٧) میں یہ بات بھی لکھ دی ہے کہ ''مجھ سے غلام رضا وغیرہ امن کے عزیز و اقارب سے روز بروز ملاقات وارتباط بڑھتا جاتا تھا اور یہ سب سنت جماعت تھے اور قطب علی خاں میرے استاد بھی سنی المذہب تھے، مجھ کو رات دن یہی فکر و تشویش رہتی تھی کسی طرح یہ لوگ میرے مذہب میں آجائیں۔ جب اس امر میں ان لوگوں کا عندیہ لیتا تھا تو انھیں ناراض پاتا تھا۔ آخر ایک روز برسات کی فصل میں میں نے نہایت دل جوئی اور منت وسماجت طمع دے کر ان لوگوں سے پھر تبدیلِ مذہب کے لیے فرمایا۔ چونکہ اس امر خیر کا انجام میرے ہاتھوں ہونا تھا، سب نے منظور کر لیا'' [۲۲]

اپنی تصنیف ''بنی'' میں واجد علی شاہ نے اپنی جنسی و شہوانی قوت اور کارگزاریوں کا اس طرح کھل کر اظہار کیا ہے کہ کسی نے نہ کیا ہوگا۔ ''بنی'' کی وہ پانچویں ''نقل'': ''میرے ایک دوست کی چشم دیدہ'' پڑھ لیجیے [۲۳] واجد علی شاہ کی جنسی زندگی کی پوری تصویر سامنے آجاتی ہے۔

واجد علی شاہ نہایت ذہین وزکی اور تخلیقی ذہن کے مالک تھے۔ جس کام میں ہاتھ ڈالتے اس میں نئی نئی صورتیں پیدا کرتے۔ جدت پسندی ان کے مزاج کا حصہ تھی۔ جب بادشاہ ہوئے تو احکام جاری کیے کہ ۱۳ ذیقعد ۱۲۷۱ھ سے سال یوم المبارک شروع سال نو قرار پایا ہے، سب اہلِ دفتر سال ہجری کے بعد مطابق اس کے تاریخ و سال موصوف اور بعد اس کے سنہ جلوسِ والا لکھیں اور مہینوں کے نام یہ مقرر کیے: ماہِ واجدی، ماہ محمدی، ماہ اختری، ماہ اسکندری، ماہِ حسینی، ماہ اثنا عشری، ماہ امانی، ماہ صنوبر، ماہ مراتب، ماہ منصوری، ماہ سلیمانی، ماہ نبی [۲۴]۔ بادشاہی کے بعد رعیت کی عرضیوں کے لیے مطبع خاص سلطانی سے، آرایشِ لوح کے ساتھ، کاغذ جاری کیا جس پر عرضیاں دی جاتی تھیں [۲۵] اپنا سکہ جاری کیا جس پر یہ شعر کندہ تھا:

سکہ زد بر سیم و زر از فضل و تائید الہ   ظلِ حق واجد علی سلطان عالم بادشاہ

[۲٦]

چار آنے اور آٹھ آنے کے تانبے کے سکے بھی جاری کیے جو تمام مملکت میں جلد رواج پا گئے [۲۷] رمضان کے مہینے میں افطار و سحر کے وقت توپ داغنے کا حکم جاری کیا [۲۸] ساتھ ہی ''مقربان مصاحبان خاص'' کے لیے ایک خاص قسم کی ٹوپی بنوائی جسے ''کلاہِ عالم پسند'' کا نام دیا گیا [۲۹] جسے عوام ''جھولا'' پکارتے تھے۔ بادشاہ نے انگریزی تہذیب کے بڑھتے جمتے اثرات کے باوجود اپنی تہذیب، اپنے لباس، اپنی زبان، اپنی موسیقی، اپنا رقص، اپنے عقائد اور رسوم و رواج کو اہمیت دی اور خود، نواب سعادت علی خاں کے برخلاف، اس پر کاربند رہے۔ رہس اور اس کے جلسے نیز ان کی اپنی تین مثنویوں کی تمثیلیں اسی تہذیب کا اظہار ہیں جن پر، تہذیبی سرگرمیوں کے فروغ کے لیے، انھوں نے دل کھول کر

دولت خرچ کی۔ نوجوانی کے علاوہ جس پسندیدہ عورت پر نگاہ کرتے، شیعہ شریعت کے مطابق، اس سے متعہ کر لیتے۔ یہی وجہ ہے کہ ''بنی'' میں جتنی عورتوں کا ذکر آیا ہے وہ سب کی سب ممتوعات یا منکوحات ہیں۔ معزولی وجلاوطنی کے بعد جب واجد علی شاہ کی مالی حالت کمزور تھی شعر وادب، رقص وموسیقی، رہس اور جلسوں کے شوق کو برقرار رکھا۔

زمانہ تھا پسا کرتے تھے گوہر پاؤں کے نیچے ۔۔۔ پڑا اب ہے دھوپ سر پر اور کنکر پاؤں کے نیچے

۱۸۵۷ء میں جب انگریزوں نے انھیں فورٹ ولیم میں قید کر دیا تو وہاں بھی لکھنے پڑھنے میں مصروف رہے۔ اپنی بیگمات کو زیادہ تر خطوط اسی زمانے میں لکھے اور ان کے مجموعے نہ صرف خود مرتب کیے بلکہ بیگمات سے بھی مرتب کرانے اور ان کی جلدیں بھجوانے کی فرمائش کی۔ شعرا اور اہلِ فن وہنر کی بہت عزت کرتے تھے۔ خود بھی چوں کہ شعر وادب اور رقص وموسیقی پر قدرت رکھتے تھے اور طباع وذہین تھے اس لیے ان میں طرح طرح کی اختراعات اور جدتیں کیں۔ علم عروض میں بھی، جو مشکل فن ہے، اختراعات کیں۔ ایک جگہ لکھا کہ:

''بحور سالم مع قدیم وتازہ بلا زحافات بر آں چہ از عقلِ ناقص خود حاصل ساختہ، ہدیہ کاملان ایں فن می سازد''

ایک اور جگہ لکھا ہے کہ:

''ایں اوزان نو بحر بازی موزوں الطبعان مثمن دنیا بہ جوہرِ عروض موسوم ساختہ پیش کش می سازد، یک صد وچہل وسہ وزن حاضر می آرد''

مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ ''نمبر ایک میں گیارہ بحروں کے دو دو نام ہیں اور ان کے صرف مثمن اوزان ہیں۔ نمبر دو میں بھی بائیس نام بائیس مختلف بحروں کے ہیں اور ان کے مسدس اور مربع اوزان بھی ہیں جن کی مجموعی تعداد تیس ہے۔ ..... اس طرح دونوں رسالوں میں مجموعاً ایک سو اکسٹھ نئی بحریں ہیں جو بادشاہ کی ایجاد ہیں اور ہر ایک کا نیا نام ہے۔ ان کے علاوہ انیس پرانی بحریں بھی ہیں یعنی کل ایک سو اسی بحریں ہیں۔ یہ کل بحریں اردو میں غیر مانوس اور بہت مشکل ہیں۔ بادشاہ نے ان سب بحروں میں ایک ایک مصرع موزوں کر دیا ہے'' [۳۰] ''ارشادِ خاقانی'' (رسالہ علم عروض) میں بھی تمام سالم اور مزاحف بحروں کی مثالوں میں واجد علی شاہ نے خود اپنے شعر مثال میں پیش کیے ہیں۔ اسی طرح موسیقی میں بھی نئے نئے راستے نکالے..... نئے نئے خطابات دیے جو پالتو جانور اور پرندے تھے ان کے نئے نئے نام رکھے اور لکھا کہ ''تا تحریر کتاب ہذا سنہ بارہ سو بیانوے ہجری تک جانوران قفسی کو خطاب عنایت ہوئے ہیں کہ جس میں سوائے راقم کے دوسرے کی فکر کو دخل نہیں'' [۳۱]

واجد علی شاہ کو اردو زبان پر کامل قدرت حاصل تھی۔ فارسی زبان پر بھی قدرت رکھتے تھے۔ بہت زود گو تھے۔ اٹھارہ سال کی عمر میں دو دیوان اور تین مثنویاں مکمل کر چکے تھے۔ مثنوی افسانۂ عشق، جو کم وبیش پونے چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے، پندرہ دن میں مکمل کر لی تھی ''دریائے تعشق'' جس میں تقریباً تین ہزار اشعار ہیں، اکیس دن میں پوری کر لی تھی۔ اسی طرح ''بحرالفت'' میں تقریباً سوا چار ہزار اشعار ہیں اور یہ مثنوی بھی کم مدت میں پوری کر لی گئی تھی۔ اس زودگی پر وہ خود بھی فخر کرتے تھے:

اس قدر جلدی غزل کہنا بہت دشوار ہے ۔۔۔ کب کوئی دنیا میں اختر آپ سا پیدا ہوا

جب انگریزی انداز سے اپنی پلٹنوں کی تنظیم نو کی تو ان کے لیے فارسی زبان میں اصطلاحات خود وضع کیں۔ یہ یہ نئی

اصطلاحات کے ذریعے کرائی جاتی تھی مثلاً Right Wheel کے لیے ''راست رو'' About turn کے لیے ''پس بیا'' وغیرہ اصطلاحات بنائیں۔ اسی طرح موسیقی میں نئے طور اختیار کیے۔ وہ رہس، جو واجد علی شاہ نے لکھنؤ اور کلکتہ میں پیش کیے، ان کی اپنی ایجاد ہیں۔ کتھک رقص کا لکھنوی طرز ان کی جدت طراز طبیعت کی دین ہے جس میں رقص، موسیقی اور ارتھ بھاؤ مل کر ایک اکائی بن گئے ہیں۔ نئی ٹھمری کی رعنائی اور دل کو مٹھی میں لے کر ایک خاص کیفیت پیدا کرنے کا عمل واجد علی شاہ کی اختراعی قوت کی دین ہے۔ انھوں نے گانے کے لیے جو ''بول'' لکھے وہ بھی اسی مزاج کے حامل ہیں۔ کوکب قدر سجاد علی مرزا نے لکھا ہے کہ ''فن کا ایسا معیار، فن کی ایسی قدر دانی اور خود سرپرست کا اکتساب فن میں مثل طالب علم کے انہماک، صاحبانِ کمال کو یکجا کرنے اور سرپرست کے مذاق کے مطابق قدیم ہندوستانی موسیقی میں نئے رجحانات پیدا کرنے کا سبب بنا اور گانے میں ٹھمری، بجانے میں ستار اور ناچ میں کتھک کو وہ مقبولیت حاصل ہوئی جو اس سے پہلے نہ ہوئی تھی'' [۳۲] ''پری خانہ'' اور ''رہس منزل'' میں رقص و موسیقی کی تعلیم کا باقاعدہ انتظام تھا۔ ''بنی'' کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ نئی لڑکیوں کو وہ موسیقی کی تعلیم خود دیتے تھے۔ ''رہس'' میں اپنی تینوں مثنویوں (افسانۂ عشق، افسانۂ تعشق، بحرالفت) کو خود پیش کیا اور تمثیل کو رقص و موسیقی سے ملا کر وہ صورت دی جس سے اردو ڈرامے اور اسٹیج کی روایت نے جنم لیا۔ واجد علی شاہ نے لکھا ہے کہ ''دو تین سو چیزیں سب طرح کی آج تک بنا چکا ہوں اور بنائے چلا جاتا ہوں'' [۳۳]

ہندوستان کی تاریخ میں اس رنگ و وضع کا کوئی دوسرا بادشاہ شاید ہی ایسا گذرا ہو جس نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے نئے رجحانات کو جنم دیا۔ علم و ادب میں خود شریک ہو کر اس کی سرپرستی کی اور فنونِ لطیفہ میں اپنی ایجادات واختراعات سے نئے میلانات کو ابھارا۔ واجد علی شاہ کی زندگی ایک کھلی کتاب ہے جس کا پل پل ان کی تصانیف سے نمایاں ہوتا ہے اور ان کی پوری شخصیت کو ہمارے سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔

واجد علی شاہ کثیر التصانیف مصنف تھے۔ ان کی یہ تصانیف اردو و فارسی نظم و نثر پر مشتمل ہیں۔ خود واجد علی شاہ نے حروف تہجی کی ترتیب سے ان کتابوں کے نام ''بنی'' (۱۲۹۲ھ) میں دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ''یہ سب فقیر کے کتب خانے میں موجود ہیں اور جو تزلزلِ سلطنت اور غارت بدمعاشاں میں تاراج ہوئیں وہ خارج از حساب ہیں'' [۳۴] واجد علی شاہ کی فہرستِ تصانیف ۱۲۹۲ھ تک کا احاطہ کرتی ہے جو بنی کا سال تصنیف ہے۔ کوکب قدر سجاد علی مرزا نے جو فہرست مرتب کی ہے وہ زیادہ جامع اس لیے ہے کہ واجد علی شاہ کی ان تصانیف کا بھی احاطہ کرتی ہے جو ۱۲۹۲ھ کے بعد لکھی گئیں۔ میں نے ذیل کی فہرست واجد علی شاہ کی ''بنی'' میں درج فہرست، کوکب قدر کی فہرست [۳۵] اور مسعود حسن ادیب کی بنائی ہوئی فہرستوں کی مدد سے تیار کی ہے [۳۶]

شمارہ	نام کتاب	سنہ تصنیف	زبان	صنف ادب	کیفیت
۱	افسانۂ عشق	۱۲۵۵ھ	اردو	داستانی عشقیہ مثنوی	مطبوعہ
۲	دریائے تعشق	۱۲۵۶ھ	اردو	داستانی عشقیہ مثنوی	مطبوعہ
۳	بحرالفت	۱۲۵۶ھ	اردو	داستانی عشقیہ مثنوی	مطبوعہ
۴	گلدستۂ عاشقاں	۱۲۵۵۔۱۲۵۹ھ	اردو	دیوانِ غزلیات	مطبوعہ

۵	عشق نامہ (نثر)	۱۲۶۳ـ۱۲۶۵ھ	فارسی	خودنوشت سوانح (عشق)	غیر مطبوعہ۔ فدا علی خنجر نے ''محل خانہ شاہی'' کے نام سے اردو میں ترجمہ کیا ہے۔
۶	ہیبت حیدری	۱۲۶۵ھ	اردو	مذہبی مثنوی	مطبوعہ
۷	عشق نامہ (منظوم)	۱۲۶۶ھ	اردو	مثنوی (خودنوشت)	مخطوطہ (مطبوعہ میں کوئی مکمل نسخہ دستیاب نہیں ہوا)
۸	مجموعہ واجدیہ	۱۲۶۳ـ۱۲۶۶ھ	فارسی، اردو	کشکول (بیاض)	مطبوعہ۔ مختلف کتابوں سے اقتباسات کا مجموعہ
۹	بحر ہدایت	۱۲۶۳ـ۱۲۶۷ھ	فارسی	مجموعہ مسائل فقہ	مطبوعہ
۱۰	صورت المبارک	۱۲۶۷ھ	فارسی	اصول موسیقی	مطبوعہ
۱۱	سخنِ اشرف	۱۲۵۸ـ۱۲۶۷ھ	اردو	دیوان غزلیات	مطبوعہ
۱۲	ارشادِ خاقانی (نثر)	۱۲۶۸ـ۱۲۶۹ھ	اردو	علم عروض	مطبوعہ
۱۳	جواب بلوبک	۱۲۷۳ھ	اردو	متعلقات تاریخ اودھ	مطبوعہ (اودھ بلوبک کی رپورٹوں کا جواب)
۱۴	دیوانِ مبارک	۱۲۵۵ھ ـ ۱۲۷۳ھ	اردو	دیوان غزلیات	مطبوعہ
۱۵	کلیات سوم	۱۲۵۵ـ۱۲۷۳ھ	اردو	کلیاتِ نظم	مطبوعہ (دیوان مبارک کے ساتھ سلام، رباعی، مرثیہ، مسدس، مخمس وغیرہ کا مجموعہ)
۱۶	تاریخ مذہب (نثر)	۱۲۷۲ـ۱۲۷۳ھ	اردو	واجد علی شاہ کے خطوط کا مجموعہ	مطبوعہ
۱۷	حزنِ اختری	۱۲۷۴ھ	اردو	مثنوی (سوانح)	مطبوعہ

۱۸	بحرِ مختلف	۱۲۷۵ھ	اردو	مثنوی/سوانح	مختلف بحروں میں ہے۔ مطبوعہ
۱۹	نصائحِ اختری	۱۲۷۵ھ	فارسی	آدابِ مجلس	مطبوعہ
۲۰	تاریخ ممتاز (نثر)	۱۲۷۲ھ۔۱۲۷۶ھ	اردو	واجد علی شاہ کے خطوط کا مجموعہ	مطبوعہ
۲۱	تاریخ غزالہ (نثر)	۱۲۷۵ھ	اردو	مجموعہ خطوط واجد علی شاہ	مطبوعہ
۲۲	تاریخ نور (نثر)	۱۲۷۲۔۱۲۷۵ھ	اردو	مجموعہ خطوط واجد علی شاہ	مطبوعہ
۲۳	تاریخِ بدر (نثر)	۱۲۷۳۔۱۲۷۶ھ	اردو	مجموعہ نواب بدر عالم کے خطوط	مطبوعہ
۲۴	تاریخ فراق (نثر)	۱۲۷۵۔۱۲۷۶ھ	اردو	مجموعۂ خطوط مرتبہ واجد علی شاہ	ملکۂ دہر نواب روزی بیگم کے خطوط۔ غیر مطبوعہ
۲۵	تاریخ جمشیدی	۱۲۷۵۔۱۲۷۶ھ	اردو	مجموعۂ خطوط نواب جمشید بیگم	غیر مطبوعہ
۲۶	شیوعِ فیض	۱۲۷۲۔۱۲۷۶ھ	اردو	کلیاتِ نظم	مطبوعہ۔ غزلیات، منظوم خطوط، تضمین، قصیدہ، سلام نوحے وغیرہ
۲۷	کلیاتِ اختری	۱۲۵۵۔۱۲۷۸ھ	اردو	کلیاتِ نظم	مطبوعہ
۲۸	قمر مضمون	۱۲۷۶۔۱۲۸۱ھ	اردو	کلیاتِ نظم	مطبوعہ
۲۹	ناجو	۱۲۸۵۔۱۲۸۶ھ	اردو	گیت (بول)	مطبوعہ۔ واجد علی شاہ کے ساتھ دوسروں کے بول بھی شامل ہیں۔ راگ راگنیوں کے لیے بول فراہم کیے گئے ہیں۔

۳۰	صحیفۂ سلطانیہ	۱۲۸۶ھ	فارسی	مذہبی	مطبوعہ۔ ۶۶ صفحوں میں ۶۷ آیات کا بیان مع ترجمہ وغیرہ
۳۱	نظم نامور	۱۲۷۹۔۱۲۸۷ھ	اردو	کلیاتِ نظم	مطبوعه
۳۲	ایمان	۱۲۶۸۔۱۲۸۸ھ	اردو	کلیاتِ نظم (نوحہ سلام)	مطبوعه
۳۳	دولہن	۱۲۸۹ھ	اردو	مجموعۂ نظم	مطبوعہ۔ تمام کلام واجد علی شاہ اور بادشاہ محل عالم اور ایک درباری موسیقار پیار خاں کا ہے۔
۳۴	مباحثہ بین النفس والعقل	۱۲۸۷۔۱۲۸۹	فارسی	مسائل دینیہ	مطبوعه
۳۵	جوہر عروض	۱۲۹۰ھ	فارسی، اردو	فن عروض	مطبوعه
۳۶	بنی (نثر/نظم)	۱۲۹۱۔۱۲۹۴ھ	اردو	سوانح و متفرقات	مطبوعه
۳۷	ملک اختر	۱۲۹۵ھ	اردو فارسی	مجموعۂ کلام و فارسی نثر	مطبوعہ "نظم و نثر متفرقۂ خود راسنہ یک ہزار و دو صد و نود و پنج بپایۂ انضباط در آرد"
۳۸	لمذ الکلمت	۱۲۷۶۔۱۲۹۷ھ	فارسی	ہفت زبان لغت	مطبوعه
۳۹	توشۂ آخرت	۱۲۶۷۔۱۲۹۹ھ	اردو	مجموعۂ مراثی	مطبوعه
۴۰	ریاض العقبیٰ		اردو	مراثی	مطبوعہ۔ توشۂ آخرت کا منتخب
۴۱	ریاض القلوب (نثر)	۱۲۹۷۔۱۲۹۹ھ	اردو	قصص الانبیاء	مطبوعہ۔ فارسی سے اردو ترجمہ
۴۲	ثبات القلوب	۱۳۰۰ھ	اردو	مذہبی مثنوی	غیر مطبوعہ۔ یہ دو حصوں پر مشتمل ہے۔

وہ تصانیف جن کے نام واجد علی شاہ نے "بنی" میں درج کیے ہیں لیکن محولہ بالا فہرست میں شامل نہیں ہیں، یہ ہیں

(١) تاریخ خاص (٢) تاریخ مشغلہ [٣٧] (٣) تاریخ دہر (۴) تجلیٔ عشق
(۵) دستور واجدیہ (٦) دفتر ہمایوں (٧) سخن اشرف (٨) صحیفۂ سلطانی
(٩) مسودات حرثیہ (١٠) ماہی نامہ (١١) مرقع فرخ

واجد علی شاہ کی تصانیف کو شاعری، نثر، موسیقی ورہس اور متفرق میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ شاعری میں انھوں نے مختلف اصناف سخن میں طبع آزمائی کی ہے جن میں مثنوی، غزل، مراثی وسلام اور گیتوں کے بول کے ساتھ قصائد بھی شامل ہیں۔ نثر میں فنِ عروض اور موسیقی پر اردو و فارسی رسالوں کے علاوہ خصوصیت سے وہ اردو خطوط قابلِ ذکر ہیں جو نظر بندی کے زمانے میں انھوں نے اپنی ازواج وبیگمات کو لکھے تھے۔ موسیقی ورہس کے تعلق سے ان کی تصنیف ''بنی'' کے علاوہ رسالہ صوت المبارک، گیتوں کے مجموعے: ''ناجو'' اور ''دولہن'' قابلِ توجہ ہیں۔

واجد علی شاہ فطری شاعر تھے۔ وہ پر گو بھی تھے اور زود گو بھی۔ انھوں نے علم وادب کی سرپرستی بھی کی اور خود بھی ہمہ وقت ان تخلیقی سرگرمیوں میں مصروف رہے۔ انھوں نے اپنے دور کو متاثر بھی کیا اور اس سے متاثر بھی ہوئے۔ مثنوی گوئی میں وہ ''سحر البیان'' اور ''گلزارِ نسیم'' کو تو نہیں پہنچے لیکن انھوں نے اپنے دور کے دوسرے مثنوی نگاروں کو متاثر کیا۔ نواب مرزا شوق، قلق اور ملکۂ عالم کی مثنویاں واجد علی شاہ کی ''افسانۂ عشق''، ''دریائے تعشق'' اور ''بحرِ الفت'' سے متاثر ہیں۔ ناسخ نے جذبہ واحساس کو، اپنے ''طرز جدید'' کی تحریک میں، شاعری سے خارج کردیا تھا۔ واجد علی شاہ نے اردو مثنوی کو دوبارہ، میر کی سادہ گوئی سے جوڑ کر، جذبہ واحساس کو اپنی شاعری کا حصہ بنایا۔ قلق کی مثنوی ''طلسمِ الفت'' اور نواب مرزا شوق کی مثنویاں: فریبِ عشق، بہارِ عشق اور زہرِ عشق اسی رجحان سے متاثر ہیں۔ واجد علی شاہ کی پندرہ برس کی عمر میں شادی ہوئی اور اس کے کچھ عرصے بعد انھیں موتی خانم نامی عورت سے عشق ہوگیا۔ اس کے ہجر کی آگ میں سلگتے ہوئے ان کی طبیعت شعر گوئی کی طرف مائل ہوئی۔ ''عشق نامہ'' میں اس واقعۂ عشق کو تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے اور لکھا ہے کہ ''اس وقت میرا سن اٹھارہ برس کا تھا۔ انھیں دنوں میں نے فنِ شعر گوئی حاصل کرکے اس عورت کے عشق میں بوجہ ولولۂ طبیعت دو دیوان اور تین مثنویاں نظم کیں لیکن دلی اضطراب سے کسی کو آگاہ نہ کیا۔ سچ یہ ہے میں اس غمِ جاں کاہ کی آگ سے جلتے جلتے نیم بسمل ہوگیا تھا'' [٣٨] یہ تین مثنویاں۔ افسانۂ عشق، دریائے تعشق اور بحرالفت ہیں۔ مثنوی ''بحرالفت'' میں واجد علی شاہ نے لکھا ہے:

قبل بھی کہہ چکا ہوں دو قصے — دوستوں نے لگالیے حصے
ایک کا نام ہے فسانۂ عشق — درحقیقت ہے کارخانۂ عشق
سادہ دل مجھ کو جانتے ہیں غریب — یار سب لے گئے وہ نظمِ عجیب [٣٩]

گویا ''بحرالفت'' سے پہلے دو قصے یعنی افسانۂ عشق اور دریائے تعشق کہہ چکے تھے۔ بحرالفت ان کے بعد کی تصنیف ہے۔ مثنوی ''دریائے تعشق'' میں لکھا ہے:

قبل اس سے جو مثنوی کہی ہے — وہ عشق سے سب بھری ہوئی ہے
افسانۂ عشق اس کا ہے نام — آغاز بھی خوب اور انجام [۴٠]

گویا باعتبارِ ترتیب ''افسانۂ عشق'' پہلے لکھی گئی۔ اس کے بعد ''دریائے تعشق'' اور پھر ''بحرالفت''۔ بحرالفت میں جو اختر نے دوستوں کے حصے لگانے اور یاروں کے اس نظمِ عجیب کے لے جانے کی بات کہی ہے وہ اس طرف اشارہ ہے کہ

بہت سے شعرا نے جن میں قلق، ملکۂ عالم اور نواب مرزا شوق شامل ہیں، اسی رنگ میں مثنویاں لکھیں۔

واجد علی شاہ اختر کی ان تینوں مثنویوں میں دلچسپ قصوں کے ذریعے عشق اور اس کی رنگا رنگ کیفیات کا اظہار کیا گیا ہے۔ ان تینوں مثنویوں کے قصے شاہی داستان گو حکیم اصغر علی خاں (والد حکیم ضامن علی جلال لکھنوی) نے بنائے تھے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ حکیم اصغر علی خاں کی بنائی ہوئی چار داستانوں کا ایک مجموعہ لکھنؤ میں تھا اور دس داستانوں کا مجموعہ رضا لائبریری رام پور میں ہے۔ ان دونوں مجموعوں میں یہ تین داستانیں بھی شامل ہیں"[۴۱] یہ تینوں مثنویات بہت کم وقت میں لکھی گئیں۔ اس وقت واجد علی شاہ کی عمر ۱۸ سال تھی۔ جب یہ تینوں مثنویاں دوبارہ چھپیں تو اختر نے ان کے زبان و بیان پر نظر ثانی کی۔ ان کے علاوہ ہیبت حیدری (۱۲۶۵ھ)، عشق نامہ (۱۲۶۶ھ) حزنِ اختری (۱۲۷۴ھ)، بحرِ مختلف (۱۲۷۵ھ)، ریاض القلوب (۱۲۹۷۔۱۲۹۹ھ) اور "ثبات القلوب" (۱۳۰۰۔۱۳۰۴ھ) ان کی دوسری مثنویاں ہیں۔

جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں "افسانۂ عشق" ۱۲۵۵ھ واجد علی شاہ اختر کی پہلی عشقیہ مثنوی ہے جسے انھوں نے پندرہ دن کے قلیل عرصے میں مکمل کیا۔ یہ مثنوی کم و بیش تین ہزار آٹھ سو اشعار پر مشتمل ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب اختر موتی خانم کے عشق میں گھل رہے تھے اور ان کے والد نے اس سے ملنے پر پابندی لگا دی تھی۔ "افسانۂ عشق" میں سیم تن اور ماہ پیکر کی داستان بیان کی گئی ہے جسے اختر نے اپنے مصاحبِ خاص حسن یار خاں کی فرمائش پر قلم بند کیا تھا[۴۲] یہ مثنوی سحر البیان کی بحر میں لکھی گئی ہے اور اختر نے کوشش کی کہ وہ سحر البیان سے بہتر مثنوی لکھیں تا کہ

ہر اک مثنوی حسن بھول جائے ۔۔۔ مزا کچھ نہ اس کے حضور اس میں پائے

"سبب تالیف" میں انھوں نے موتی خانم سے اپنے عشق کا اشارہ بھی کیا ہے:

انھیں روزوں اک امر ایسا ہوا ۔۔۔ کہ دل پر محبت کا صدما ہوا
اسی دھن میں قصہ یہ کہنے لگا ۔۔۔ جگر خون ہو ہو کے بہنے لگا

اور یہ بھی بتایا ہے کہ:

جب اس مثنوی کو کہا صبح و شام ۔۔۔ ہوئی پندرہ دن میں آخر تمام
کہوں ایک جزو اس کا دستور تھا ۔۔۔ کروں ختم جلدی یہ منظور تھا
بھلا نظم کرنے کا کب ہے یہ طور ۔۔۔ کہاں رطب دیا بس پہ جلدی میں غور

اس مثنوی کا قصہ دلچسپ و پیچیدہ ہے جس میں اس زمانے کی داستانی روایت کے مطابق انسان، پریاں، دیو، اور جادوگر سب شامل ہیں۔ ۱۲۶۷ھ میں واجد علی شاہ نے "دریائے تعشق" کو بہ صورت رہس پیش کیا تھا اور اسی سال "افسانۂ عشق" کا رہس تیار کر کے مخصوص لوگوں کے سامنے پیش کیا[۴۳]

"افسانۂ عشق" کا ایک ہی مطبوعہ نسخہ ملتا ہے جس کی کتابت ۱۲۶۳ھ میں ہوئی اور اسی سال یہ سلطان المطابع لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس کا نسخہ جو نواب سالار جنگ کے کتب خانے میں محفوظ ہے اس پر واجد علی شاہ کے قلم سے اصلاحیں درج ہیں اور یہ اصلاحیں مطبوعہ نسخے میں شامل کی گئی ہیں جس کی چند مثالیں کوکب قدر نے اپنی تصنیف میں دی ہیں[۴۴] ان اصلاحوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ شعر کی معنویت اور فصاحت و بلاغت میں اضافہ ہو گیا ہے۔

افسانۂ عشق اختر کی پہلی مثنوی ہے لیکن اس کے اظہار میں روانی، بے ساختگی، اور تیز رفتاری ایسی ہے جس

سے ان کے فطری شاعر ہونے کا پتا چلتا ہے۔ سارا زور قصے پر ہے اس لیے جزئیات میں وہ حسن نہیں ہے جو دریائے تعشق یا بحر الفت میں ملتا ہے۔ قصہ بھی تہ دار اور پے چیدہ ہے اور اسے اسی ترتیب سے نظم کیا ہے جس ترتیب سے وہ نثر میں لکھا گیا تھا۔ پندرہ دن کی مدت میں لکھے جانے کے باوجود صحت زبان و بیان اس میں موجود ہے۔ اختر نے اس میں بول چال کی زبان اور روزمرہ ومحاورہ استعمال کیا ہے۔ یہ وہ اردوئے معلّی ہے جو لکھنؤ کے محلات میں بولی جاتی تھی۔ واجد علی شاہ نے سحر البیان سے بہتر مثنوی کہنے کی کوشش ضرور کی ہے لیکن وہ کسی طرح اس کو نہیں پہنچتی۔ میر حسن نے تخلیقی محنت وکاوش سے، اختصارِ بیان کے ساتھ، اپنی مثنوی میں جادو جگایا تھا۔ افسانۂ عشق میں نوعمر واجد علی شاہ نے جوشِ جوانی سے روانی، تیزی اور برجستگی پر زور دے کر عشق کا مزا اٹھایا ہے۔ قصے کے اعتبار سے مثنوی دلچسپ ہے اور اظہارِ بیان اور قصہ اس طرح ایک ہو گئے ہیں کہ دلچسپی آخر تک برقرار رہتی ہے۔

''دریائے تعشق'' واجد علی شاہ کی دوسری عشقیہ مثنوی ہے جو کم و بیش تین ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ اس میں ''گلزار نسیم'' والی بحر استعمال ہوئی ہے۔ یہ مثنوی اکیسویں دن تمام ہوئی۔ اس کا سال تصنیف ۱۲۵٦ھ ہے۔ ''سبب تالیف'' میں اختر نے لکھا ہے کہ ایک روز کچھ پری زاد جمع تھے۔ شعر و سخن کا مشغلہ تھا کہ ایک ماہ پیکر نے بلائیں لے کر کہا کہ اے جانِ عالم ایک مثنوی ہمیں اور کہہ دو جس کا آغاز وانجام خوب ہو۔ جب بہت اصرار کیا تو:

پھر آ گئی جوش پر طبیعت	اٹھا دم فکر بحرِ جودت
اکیسویں روز پایا اتمام	دریائے تعشق اس کا ہے نام
کیوں منصفو بولو، کیوں ہو ششدر	اس فن میں ہے کوئی میرا ہم سر
شاگرد کسی کا میں نہیں ہوں	ہے میری ازل سے طبع موزوں

اس مثنوی کا قصہ بھی پے چیدہ اور دل چسپ ہے۔ اس میں جن و پری بھی ہیں۔ تلاشِ محبوب میں سرگردانی بھی ہے اور عیش و وصل بھی۔ مثنوی ''سحر البیان'' میں وزیرزادی جوگن بن کر تلاش میں نکلتی ہے۔ ''دریائے تعشق'' میں وزیرزادہ جوگی بن کر بین بجاتا تلاشِ منزل کو سہل بناتا ہے۔ ماہ رو اور غزالہ اس کے مرکزی کردار ہیں اور ساری کہانی انھیں کے گرد گھومتی ہے۔ ہیرو ماہ رُو کی ذات میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو خود واجد علی شاہ میں پائی جاتی ہیں۔ مثنوی میں اختر نے جو ماہ رو کا تعارف کرایا ہے اس سے واجد علی شاہ کی تصویر ابھرتی ہے:

کرتا تھا سدا وہ عیش و عشرت	اربابِ نشاط سے تھی صحبت
جز عیش نہ غم کی تھی کوئی بات	دن عید شب برات تھی رات
رہتا تھا ہمیشہ ناچ گانا	تھا اس کا محل طلسم خانہ
پریاں تھیں نثار دل سے اس پر	تھا وقت کا اپنے راجہ اندر

اس مثنوی کے مطالعے سے اس دور کے طبقۂ خواص کی واضح تصویر سامنے آتی ہے اور معلوم کیا جا سکتا ہے کہ ان کے مشاغل کیا تھے۔ ان کے لباس، ان کے کھانے پینے کیا تھے۔ سامانِ آرائش کیا تھا۔ عورتیں کس کس طرح سنگھار کرتی تھیں اور کیا زیورات پہنتی تھیں۔ ضیافتوں میں کیا کیا ہوتا تھا۔ رقص و موسیقی کا عام رواج تھا۔ اس کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ معاشرہ کس قسم کے توہمات میں مبتلا تھا۔ بچے کی پیدائش پر کون سی رسمیں ہوتی تھیں۔ رمّال اور نجومیوں کا کیا کام تھا۔ عوام کی کیا حیثیت تھی اور وہ کس کس طرح طبقۂ خواص کی خدمت میں لگے رہتے تھے۔ یہ بھی

پتا چلتا ہے کہ مذہب کی روح مردہ ہو چکی تھی اور وہ چند رسموں کا مجموعہ بن کر رہ گیا تھا۔ اخلاقی سطح بھی پست تھی۔ شہزادوں اور امراء کے اپنے حرم تھے۔ متعہ کا عام رواج تھا۔ ماہ رو غزالہ پر عاشق ہے اور اس کی تلاش میں ہر طرح کی ایذائیں برداشت کرتا ہے لیکن جب غزالہ لعل پری سے زہر کا پیالہ چھین کر اسے بھی قبول کرنے کے لیے کہتی ہے تو وہ فوراً اس پر راضی ہو جاتا ہے اور پہلے غزالہ سے اور پھر اس کے بعد لعل پری سے شادی کر لیتا ہے۔ واجد علی شاہ کی بھی دو منکوحہ بیویاں تھیں۔ عاشق کے اس کردار سے اس معاشرے کے معیار اخلاق کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ طوائف اس معاشرے میں مرکزی حیثیت رکھتی تھی۔ وہ ممتوعہ یا داشتہ کی صورت میں محلوں میں موجود تھی اور عورتوں کی کثرت کی وجہ سے اس کی باری دوبارہ مشکل سے آتی تھی اس لیے جنسی سطح پر وہ بھوکی پیاسی تھی۔ یہی عورت، جو نواب اور محل کے خطاب کی حامل تھی، بیگم بن کر ڈولیوں میں گھومتی پھرتی تھی اور کربلا، درگاہ اور نوچندی کے بہانے عیش و عشرت کی تلاش میں رہتی تھی۔ یہی وہ بیگم ہے جس کا ذکر مرزا شوق، قلق اور ملکۂ عالم کی مثنویوں میں ملتا ہے۔ عورت اور مرد دونوں ازار بند کے کچے ہیں۔ طبقۂ خواص ناکارہ ہو چکا ہے اور اسے سوائے عیش و عشرت کے کوئی کام نہیں ہے۔ مصحفی و انشا اور رنگین کے دور تک طوائف کی زبان طبقۂ خواص کی عورتوں کی زبان سے الگ تھی لیکن اب چونکہ طوائف خود محلوں میں داخل ہو چکی تھی اس لیے اس کی زبان بھی محلات و بیگمات کی زبان، لہجے اور محاورہ میں شامل ہو گئی ہے۔ اس دور کی مثنویوں میں بیگمات کے منہ سے جو زبان سننے میں آتی ہے اسی لیے بازاری پن اس میں در آیا ہے مثلاً دریائے تعشق میں وزیر زادہ گل پیرہن مشکبو پری پر عاشق ہو جاتا ہے اور مشکبو اس کے عشق کے جواب میں وہی حرکات کرتی ہے جو کوٹھے والی طوائف کرتی ہے حالاں کہ مشکبو پری زاد اور شہزادی ہے:

لیتا تھا بلائیں جب کہ وہ حور　　کہتی تھی وہ گل کہ چل پرے دور

کچھ خیر ہے اپنا منہ تو بنواؤ　　کیا خوب ذرا حواس میں آؤ

اترا گئے گھر میں آنے سے آپ　　چل نکلے ہیں منہ لگانے سے آپ

نقرے کسی اور کو یہ دیجے　　کچھ اپنے حواس مول لیجے

ظاہر میں تو کرتی تھی رکھائی　　ہر بات میں ناز و کج ادائی

یہی لہجہ مثنویاتِ شوق میں ملتا ہے اور یہی لہجہ خود واجد علی شاہ کی مثنوی میں بیگمات کے منہ سے ادا ہوا ہے۔ اس مثنوی میں بھی زبان اپنے ٹکسالی محاورے اور روزمرہ کے ساتھ استعمال میں آئی ہے۔ اظہار بیان میں نہ کسی قسم کا تصنع اور بناوٹ ہے اور نہ کسی قسم کی شعوری کوشش ہے۔ ایک چشمہ ہے جو اپنے قدرتی بہاؤ سے بہے چلا جا رہا ہے ساری مثنوی کے بیان میں روانی، بے ساختگی اور برجستگی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قوتِ اظہار کا دریا چڑھا ہوا ہے۔ یہ ساری مثنوی عام بول چال کی زبان میں لکھی گئی ہے اور اردوئے معلیٰ کا درجہ رکھتی ہے۔ زبان و بیان کا یہ انداز، ناسخ کے ''طرز جدید'' کے برخلاف ''سادہ گوئی'' کی طرف سفر واپسی ہے۔ ناسخ نے طرز جدید میں ''حسن'' کو اہمیت دی تھی، واجد علی شاہ اختر نے ''عشق'' کو نمایاں کیا: ع ہر شعر سے عشق ہے ٹپکتا۔ ناسخ نے شاعری میں جذبہ و احساس کو مسترد کیا تھا، اختر نے جذبہ و احساس کا رشتہ دوبارہ شاعری سے جوڑا، یہ ''طرز جدید'' کے خلاف پہلا ردعمل ہے۔ اختر نے اپنی ان تینوں مثنویوں میں اسی رجحان کو آگے بڑھایا۔

پہلی مثنوی ''افسانۂ عشق'' کی طرح اس مثنوی میں بھی سارا زور قصے پر ہے جسے جذبہ و احساس اور روانی

و بے ساختگی کے ساتھ اپنی بول چال کی زبان میں اس طرح بیان کیا ہے کہ اثر انگیزی کی لہر دوڑنے لگتی ہے۔ اس کا احساس خود اختر کو بھی تھا جس کا اظہار انھوں نے مثنوی کے خاتمے میں کیا ہے:

قصہ ہی نیا رقم کیا ہے ۔۔۔ ہر شعر میں کیا مزا بھرا ہے
کیا خوب زباں ہے اور کیا طرز ۔۔۔ مضموں بھی نئے ہیں اور نیا طرز
امید ہے جب کہ یہ پڑھی جائے ۔۔۔ ہر سو سے صدائے آفریں آئے
شاعر کہیں یہ فسانہ سن کر ۔۔۔ بے شک یہ زباں ہے موجِ کوثر
کیا حسنِ بیاں ہے کیا فصاحت ۔۔۔ یہ نظم ہے قابلِ زیارت

اس مثنوی اور اس دور کی دوسری مثنویوں میں جو عورتوں میں بے باکی و بے حیائی ملتی ہے وہ اسی ''کسبی کلچر'' کی وجہ سے ہے۔ واجد علی شاہ ''عشق نامہ'' میں نہایت بے باکی سے آٹھ سال کی عمر میں اپنے پہلے جنسی اختلاط کا بیان کر کے پھر ان سب عورتوں کا ذکر کرتے ہیں جن سے ان کے تعلقات قائم ہوئے۔ ''بنی'' میں بھی انھوں نے کھل کر ساری باتیں لکھ دی ہیں۔ ''بحر مختلف'' میں اپنی ساری منکوحات وممتوعات کا تعارف کرادیا ہے۔ اب اگر لعل پری ماہ رو سے اپنے عشق کا حال اپنے والدین سے بیان کر دیتی ہے اور کہتی ہے کہ جب تک اس سے اختلاط نہیں ہوگا وہ کھانا نہیں کھائے گی یقیناً مشرقی عورت کے کلچر کے خلاف ہے لیکن اس دور کے کسبی کلچر کے مزاج کے مطابق ہے۔

''دریائے تعشق'' میں صبح، شام اور رات کی منظر کشی میں بڑی تصویریت ہے۔ ان منظروں کو پڑھ کر ''سحر البیان'' کی منظری تصویریں نظروں کے سامنے آجاتی ہیں۔ اسی کے ساتھ اس مثنوی پر ''گلزارِ نسیم'' کا اثر بھی کئی مقامات پر نمایاں ہے مثلاً جب لال شہباز ماہ رو کو غزالہ کی نظروں سے دور لے جاتا ہے اور وہ ہوش میں آتی ہے تو اس کا بین گل بکاولی جیسا ہو جاتا ہے جس میں رعایتِ لفظی اور مراۃ النظیر کی کارفرمائی رنگ بھرتی ہے:

سر دھنتی تھی گہ اداس ہو کر ۔۔۔ کہتی تھی کبھی ہراس ہو کر
بلبل تو چہک اگر خبر ہے ۔۔۔ گل تو ہی مہک بتا کدھر ہے
سنبل زلفوں کی بو سنگھا دے ۔۔۔ شمشاد وہ قد تو ہی دیکھا دے
او بادِ صبا ذرا ترس کھا ۔۔۔ وہ تخت ادھر اُڑا کے لے آ
غنچے تو چٹک کے بول للہ ۔۔۔ سوسن تو زبان کھول للہ
کس سمت کدھر گیا مرا گل ۔۔۔ صورت دکھا کے دے گیا جل
او خار نہ تو نے روکا دامن ۔۔۔ تو نے بھی نہ اس کو ٹوکا سوسن
کیا کہیے کہ رنگ باغ کیا تھا ۔۔۔ کچھ اور ہی گل کھلا ہوا تھا
ہر نخل بنا تھا نخلِ ماتم ۔۔۔ ہر سرو پر آہ کا تھا عالم
ہر برگِ درخت ملتا تھا ہاتھ ۔۔۔ نالاں بلبل بھی اس کے تھی ساتھ

سحر البیان میں جب جوگن بین بجاتی ہے تو سننے والوں پر اس کے اثر کی تصویر میر حسن نے بڑی خوبصورتی سے اتاری ہے۔ ایک ایسی ہی تصویر نوجوان واجد علی شاہ اختر نے دریائے تعشق میں اتارنے کی کوشش کی ہے جب جوگی (وزیر زادہ) بین بجاتا ہے:

القصہ اٹھائی بین اسی دم ‏ تاروں کو ملا کے اس نے باہم
پریاں تڑپیں برنگِ مذبوح ‏ صدقے ہوئی تان سین کی روح
ہر تان تھی بین کی طرب خیز ‏ ہر ایک اوپج تھی شوق انگیز
بے تاب ہر ایک گل بدن تھی ‏ جو تان تھی دل پہ زخمہ زن تھی
مستانہ ہر ایک جھومتی تھی ‏ خود راگنی ہاتھ چومتی تھی
اک ابر کی طرح سے تھی گریاں ‏ اک کرتی تھی چاک جیب وداماں
بے ہوش کھڑی تھی جو کھڑی تھی ‏ جو بیٹھی تھی سکتے میں پڑی تھی
تھی لعل پری خصوص بے تاب ‏ آنکھوں سے رواں تھا بحرِ خوں ناب
باقی نہ رہا تھا اک ذرا ہوش ‏ سر کی تھی خبر نہ پاؤں کا ہوش
کیا کہیے کہ حالت اس کی کیا تھی ‏ بند آنکھیں تھیں اور واہ واتھی
اللہ رے ہاتھ کی گدازی ‏ یہ باج ہے یا کہ سحر سازی

ٹکسالی زبان، جذبہ واحساس اور طرزِ ادا کی بے ساختگی کے ساتھ دلچسپ قصے نے اسے ایک ایسی صورت دے دی ہے کہ یہ مثنوی سحرالبیان اور گلزارِ نسیم تک نہ پہنچنے کے باوجود اس دور کی ایک قابلِ ذکر مثنوی کہی جاسکتی ہے اور جب اسے رہس کے جلسے کی صورت میں پیش کیا گیا تو اس کی شہرت طبقۂ خواص میں پھیل گئی اور سارے معاشرے میں اس کی طلب بڑھ گئی۔

عشقیہ مثنویوں کے مثلث کی تیسری مثنوی ''بحرالفت'' ہے [۴۵] یہ تقریباً سوا چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور ۱۲۵۶ھ میں تصنیف ہوئی۔ یہ مثنوی بھی پہلی دو مثنویوں کی طرح روایتی ہیئت میں لکھی گئی ہے اور حمد، نعت، منقبت، مناجات بدرگاہِ قاضی الحاجات، مناجاتِ عاشقانہ اور سببِ تالیف کے بعد شہزادہ مہر پرور (ہیرو) کے بیانِ حسن سے شروع ہوتی ہے۔ مہر پرور کی سیرت وصورت بھی ''دریائے تعشق'' کے ہیرو ماہ رو کی طرح واجد علی شاہ کی اپنی تصویر ہے اور مہر پرور جو کچھ کرتا ہے وہ واجد علی شاہ کے مزاج، سیرت وکردار اور خواہش کے عین مطابق ہے۔ اختر باری تعالیٰ سے دعا مانگتے ہیں:

یاالٰہی بحقِ آلِ رسول ‏ دے عروسِ سخن کو حسنِ قبول
طائرِ فکر کو رسا کر دے ‏ جبرئیلِ امیں کے شہ پر دے
اس قدر طبع میں روانی ہو ‏ کلک فوارۂ معانی ہو
ہر سخن میں میرے وہ دے تاثیر ‏ آدمی کیا پری بھی ہو تسخیر
وہ میرا ہر کلام ہو بے عیب ‏ کہیں اہلِ زباں لسان الغیب
نام اتنا دیا تو نامی کر ‏ ہم فنوں میں مجھے گرامی کر

اس دعا سے اختر کے معیارِ سخن اور اس معیار تک پہنچنے اور ادب وشعر کی دنیا میں کچھ کر گزرنے کی خواہش کا اظہار ہوتا ہے۔

''افسانۂ عشق'' اور ''دریائے تعشق'' میں جوشِ جوانی کی روانی ہے اور اختر کی تخلیقی قوت عملِ ارتقا سے گزرتی

محسوس ہوتی ہے۔ ''بحر الست'' میں یہ روانی بھی ہے لیکن شاعری کے لحاظ سے یہ واجد علی شاہ کی عشقیہ مثنویوں میں سب سے اچھی مثنوی ہے۔ یہاں جوش میں قدرے ٹھہراؤ آ گیا ہے، جذبے، خیال یا کسی منظر کو زیادہ جماؤ کے ساتھ بیان کرنے کا بہتر سلیقہ پیدا ہو گیا ہے۔ پہلی دو مثنویوں میں زور قصے پر ہے۔ ''بحر الفت'' میں زور حسنِ شاعری پر ہے۔ کہانی رنگ و مزاج کے اعتبار سے عشقیہ ہے لیکن پہلی دو کہانیوں سے مختلف ہے۔ یہاں بھی حد درجہ عادل اور نہایت حسین و جمیل بادشاہ ہے جس کا نام مہر پرور ہے۔ اٹھارہ برس کا سن ہے (اس وقت یہی عمر واجد علی شاہ کی تھی)۔ اسے اپنے حسن پر اتنا ناز ہے کہ کوئی کنیز اسے پسند نہیں آتی۔ ایک دن بادشاہ نے کارندوں کو بلایا اور کہا: ع چاندنی کا تماشا دیکھوں گا۔ حکم ملتے ہی چاندنی باغ سجا دیا گیا۔ بادشاہ داخلِ باغ ہوا اور رقص و موسیقی کے لیے کہا۔ جب وہ رقص و موسیقی سے لطف اندوز ہو چکا تو سب کنیزوں کو چلے جانے کا حکم دے کر سونے کے لیے لیٹ گیا۔ رات گئے زہرہ پری کی بیٹی ماہ پروین، جسے زہرہ پری بہت چھوٹی عمر میں اٹھا لائی تھی اور بڑے ناز و نعم سے پالا تھا، اپنی سہیلی ماہ وش کے ساتھ تخت رواں پر سیر کرتی ہوئی جب چاندنی باغ پر سے گذری تو آرائش و تازگی دیکھ کر باغ میں جا اُتری۔ وہاں کا منظر دیکھ تو ع دل سے کہنے لگی کہ صلِ علی۔ اتنے میں اس کی نظر شہزادے پر پڑی اور وہ عاشق ہو گئی۔ جب ذرا سنبھلی تو ماہ وش نے کہا کہ اس کے ہاتھ میں اپنا ہاتھ ڈال۔ ماہ پروین نے اپنی ہیرے کی انگوٹھی اسے پہنا دی اور مہر شاہی اس کی انگلی سے اتار لی۔ صبح کو جب شاہزادہ اٹھا، اور منہ دھونے کے لیے حوض پر گیا تو انگوٹھی پر نظر پڑی۔ دیکھا کہ مہر غائب ہے۔ مہر کی ڈھنڈیا پڑی مگر وہ کہیں ہوتی تو ملتی۔ ادھر شہزادہ چور پکڑنے کے لیے بے تاب تھا اور ادھر ماہ پروین بے قرار تھی کہ رات ہو تو وہ وہاں پہنچے۔ سرِ شام مہر پرور نے دروازوں میں قفل لگوا دیے اور خود پلنگ پر آ کر لیٹ رہا۔ جب دو پہر رات گذری تو مہر پرور نے آسمان پر سرخی اور تخت پر دو پری چہرہ بیٹھے دیکھے۔ تخت اترا۔ دونوں نے باغ کی سیر کی اور مہر پرور کے پلنگ کے قریب آئیں۔ مہر پرور بن کر لیٹ رہا۔ جیسے ہی ماہ پروین قریب پہنچی تو مہر پرور نے اس کا ہاتھ پکڑ لیا اور ع بولا یہ چور ہے میرا، لینا، ع دوڑو لوگو کہ چور پکڑا ہے۔ ماہ پروین غش کھا کر بے ہوش ہو گئی۔ ادھر ماہ پروین کو دیکھ کر مہر پرور بھی غش میں آ گیا۔ جب دونوں کے حواس ٹھکانے آئے تو اظہارِ عشق ہوا۔ اسی میں صبح ہو گئی اور وہ آنے کا وعدہ کر کے رخصت ہو گئی۔ مہر پرور نے دوسری رات خاص تیاری اور روشنی کا حکم دیا۔ سارا باغ بقعۂ نور بنا ہوا تھا۔ اتفاق سے ایک جادوگرنی ادھر سے گذری۔ روشنیاں دیکھ کر وہاں اُتری اور مہر پرور پر عاشق ہو گئی اور خواہشِ وصل کا اظہار کیا۔ مہر پرور نے بات بنائی اور کہا کہ رملوں نے بتایا ہے کہ عورت کی صحبت سے پرہیز کریں ورنہ جان کا خطرہ ہے ع گر کروں وصل ہوں ابھی معدوم ع وصل ہے زہر تجھ کو عورت کا۔ اتنے میں ماہ پروین کا تخت وہاں آ پہنچا۔ دیکھا کہ وہاں تو کچھ اور ہی منظر ہے۔ کچھ دیر ہوا میں انتظار کیا اور جب یاسمن ساحرہ کل آنے کا کہہ کر چلی گئی تو ماہ پروین داخلِ باغ ہوئی۔ جب شکایت کا دفتر کھلا تو ماہ پرور نے سارا ماجرا کہہ سنایا۔ ماہ پروین نے یہ سنا تو کہا ع مکر سے اس کو تم تمام کرو۔ اب یہ معمول ہو گیا کہ جب یاسمن چلی جاتی تو ماہ پروین اپنا تخت اتارتی۔

ایک دن ماہ وش کے مشورے پر ماہ پروین نے اپنی ماں زہرہ پری سے کہا کہ وہ ایک دن تخت پر بیٹھی سیر کر رہی تھی کہ ساحر ذنبق کی بیٹی یاسمن نے پہلے اسے چھیڑا اور ایسا سحر کیا کہ ہمارا تخت مہر پرور کے باغ میں جا گرا جس سے چوٹ بھی آئی اور کپڑے بھی پھٹ گئے۔ یہ سن کر زہرہ غصے سے لال پیلی ہو گئی اور ذنبق کو سخت خط لکھا۔ ذنبق نے پہلے تو بیٹی کو بلا کر سزا دینی چاہی لیکن جب اسے معلوم ہوا ہے کہ یہ سب جھوٹ ہے تو اس نے سخت جواب لکھا اور اس

طرح اعلانِ جنگ ہوگیا۔ اسی اثناء میں ذنبق کی عزیزہ گلشن جادو مہر پرور پر عاشق ہوگئی اور اس جنگ میں مہر پرور کو بچانے کے لیے اس کے پاس گئی اور لوحِ طلسم اسے دے دی جس کی مدد سے مہر پرور نے ایک ایک کرکے چاروں در فتح کرلیے۔ ہر در پر سحر سے جو آفتیں آئیں، لوحِ طلسم سے ان کا کامیاب مقابلہ کیا۔ فتح کے بعد طلسم پر قبضہ کرکے ذنبق کا ملک ذنبق کو واپس کردیا اور پھر ذنبق کی مدد سے ماہ پروین کو، جسے اس عرصے میں شہپال جادو اٹھا لے گیا تھا اور دریا کی تہ میں قید کردیا تھا، مہر پرور نے آزاد کرایا۔ اس کے بعد ماہ پروین، گلشن جادو اور یاسمن میں عہد دوستی سے ایسی آشنائی پیدا ہوئی کہ وہ سب مل جل کر ہنسی خوشی رہنے لگے:

جس طرح سے پھرے پھر ان کے دن　　　پھریں اس طرح یارب اپنے دن

اس مثنوی میں چونکہ عشق بھرا ہوا تھا اس لیے اس کا نام ''بحرالفت'' رکھا:

عشق اس مثنوی میں تھا جو بھرا　　　بحرالفت ہر اک نے اس کو کہا
خواب اعجاز اس بیاں میں ہے　　　سحر اختر تری زباں میں ہے
رتبہ کیا اس سے ساحری کو ہے　　　مرحبا ایسی شاعری کو ہے

''افسانۂ عشق'' اور ''دریائے تعشق'' کی طرح اس میں بادشاہ کا کردار وہی ہے جو دراصل واجد علی شاہ کا روپ ہے۔ واجد علی شاہ کی بھی دو بیویاں تھیں۔ دریائے تعشق میں بھی دو بیویاں غزالہ اور لال پری ہیں۔ بحرالفت میں اب ان کی تعداد تین ہوجاتی ہے ماہ پروین، گلشن جادو اور یاسمن۔ پہلی دو مثنویوں کی طرح بحرالفت میں بھی شہزادہ پر انسان اور پریاں عاشق ہوتی ہیں اسی لیے وہ معشوق مزاج ہے۔ یہی مزاج واجد علی شاہ کا ہے۔ اس مثنوی کے اظہار بیان پر سحرالبیان کا واضح اثر ہے۔ جس طرح میر حسن حسب موقع وضرورت جزئیات کے ساتھ تصویر کشی کرتے ہیں اسی طرح اختر بھی جہاں ایسی صورت پیدا ہوتی ہے میر حسن کی طرح تصویر کشی کرتے ہیں مثلاً ماہ پروین جب بادشاہ کا باغ دیکھتی ہے تو اختر باغ کی تعریف میں ۵۲ شعر کہتے ہیں جس سے باغ کی تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے اور منھ سے بولنے لگتی ہے۔ مہر پرور کو دیکھ کر جب ماہ پروین عاشق ہوجاتی ہے تو اس کی حالت کو بھی اختر نے شاعرانہ حسن کے ساتھ بیان کیا ہے۔ اسی طرح مہر کی تلاش، جوگی کی تلاش میں شہزادے کی بے قراری اور ساتھ ہی مہر پرور سے ملنے کے لیے ماہ پروین کی بے قراری کو پراثر انداز میں بیان کیا ہے۔ جب شام ہوتی ہے تو ماہ پروین، تبدیلِ لباس کے ساتھ چلنے کی تیاری کرتی ہے اس کا خوبصورت بیان بھی پر لطف ہے۔ اس بیان میں زلف، جعد، پیشانی ورخ سے لے کر دست، سینہ، کمر، ناف زانو، ساق وغیرہ کے ساتھ کپڑوں کی تفصیل بھی دی ہے جو صفحہ ۹۲ سے ۱۱۵ تک پھیلی ہوئی ہے اور کم وبیش پونے تین سو اشعار پر مشتمل ہے۔ اس سراپا سے ماہ پروین کی ایسی تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے کہ مصور اس سے تصویر بنا سکتا ہے۔ یہی طریقۂ اظہار ساری مثنوی میں ملتا ہے۔ جنگ کا بیان البتہ کمزور ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ جنگ سے واجد علی شاہ اختر کو کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ میدانِ جنگ میں بھی وہ سحر کی پریوں کے باغ میں لطف وصل اٹھاتا نظر آتا ہے اور جب جنگ کا نقشہ بگڑنے لگتا ہے تو برق رفتار (عیار) جس کے پاس لوحِ طلسم ہے، مجبور ہوکر کہہ اٹھتا ہے

کہا ہر وقت آپ خوب لڑے　　　آپ کی عاشقی پہ خاک پڑے
ہر جگہ پر پھسل ہی جاتے ہو　　　پیرہن سے نکل ہی جاتے ہو

یہاں تک کہ جب ماہ پرور ماہ پروین کو قید سے آزاد کراتا ہے تو وہ طنزاً کہتی ہے:

پاؤں پھیلا کے سوئے یار کے ساتھ	اور ہم قید ہوویں غیر کے ہاتھ
مرد تھے چار دن رہا نہ گیا	تم سے عورت کے بن رہا نہ گیا

بحرالفت میں بھی، پہلی دو مثنویوں کی طرح، بادشاہ کا یہی رنگِ مزاج ہے۔ یہاں طاؤس ورباب، شمشیر وسنان پر غالب آجاتے ہیں۔ یہی اس دور کا کلچر تھا۔

جہاں بھی اختر شعر میں تصویریں اُتارتے ہیں شاعرانہ حسن پُر اثر ہوجاتا ہے۔ یہ سب تصویریں ایسی ہیں جو زندہ ہو کر نظروں کے سامنے آجاتی ہیں۔ یاسمن جادوگرنی کی بھی ایسی ہی زندہ تصویر اختر نے بحرالفت میں اُتاری ہے۔ اسی طرح اس مثنوی میں مختلف کیفیات، جذبات اور مناظر کی جیتی جاگتی تصویروں کو سلیقے سے بیان کیا ہے۔ ہر جگہ سحرالبیان کی طرح شاہی باغ، آرائش وزیبایش، رقص وموسیقی، راگ رنگ، ادب آداب طور طریق، حسن وجمال کے معیار عشق کی نوعیت، وصل کا بیان اور طبقۂ خواص کے مشغلوں کی تصویروں سے اس دور کے کلچر کو محفوظ اور نظروں کے سامنے لا کھڑا کیا ہے۔ عشقیہ مثنویوں کے اس مثلث میں بحرالفت سب سے اچھی مثنوی ہے۔ اس میں زورِ بیان بھی ہے اور زبان پر پوری قدرت بھی۔ تشبیہ واستعارہ بھی پُر لطف اور شعریت میں اضافہ کرتے ہیں۔ اس دور میں جب ناسخ نے جذبہ واحساس کو شاعری سے خارج کر دیا تھا واجد علی شاہ اختر اسے دوبارہ شاعری میں شامل کر کے نیا راستہ دکھاتے ہیں۔ یہ وہ راستہ تھا جسے لکھنؤ کی روایتِ شاعری بھول چکی تھی۔

زورِ بیان کے تعلق سے یہ چند شعر دیکھیے۔ ایک میں مہر پرور کے عدل کو بیان کیا ہے اور دوسرے میں مہر پرور کے حسن کو بیان کیا ہے۔ بیانِ عدل میں تشبیہ واستعارہ کی مدد سے زورِ بیان ایسا رنگ بھرتا ہے کہ شعر میں اثر و تاثیر کا جادو جاگ اٹھتا ہے:

سامنے اس کے عدل کے بااللہ	عدلِ کسریٰ تھا ظلمِ نادرشاہ
عدل کا تھا یہ اس کے زور، یہ شور	قیدِ فانوس میں تھا شمع کا چور
کفِ معشوق میں بھی دزدِ حنا	پابہ زنجیر خطِ دست سے تھا
بس کہ تھا رعبِ عدلِ شاہِ دلیر	شانۂ موئے بز تھا پنجۂ شیر
رعب سے عدل کے جو ڈرتے تھے	جورِ معشوق بھی نہ کرتے تھے
رستمِ وقت اور شجاع و دلیر	روبہ بازی سے گھیرتا تھا شیر

اب مہر پرور کے حسن وجمال کا بیان دیکھیے:

خوبصورت حسین ایسا تھا	مہروش مہ جبیں وہ ایسا تھا
ماہ غیرت سے ڈوب جاتا تھا	مہر بھی سامنے نہ آتا تھا
حسن میں وہ مہِ سپہرِ امید	رشکِ ناہید وغیرتِ خورشید
بحرِ شاہی کا گوہرِ نایاب	آسمانِ جمال کا ماہتاب
جلوہ آرا جبین سے اقبال	رخ سے تابندگیٔ جاہ وجلال
روبرو رخ کے یوں فروغِ سحر	کرمِ شب تار جیسے پیشِ قمر
اس کا اٹھارہ سال کا سن تھا	رخِ انور سے شہر میں دن تھا

اسی طرح خوبصورت تشبیہوں اور موثر استعاروں سے مثنوی بھری ہوئی ہے:

چوٹیوں میں لپیٹے تھیں یوں ہار — کیچلی میں ہو جس طرح سے مار
یوں سیہ تخل تھی وہ صبح منیر — جس طرح بھیرویں کی ہے تصویر
تان کیا لی چمک گئی بجلی — نور کی اک ہوائی تھی کہ چھٹی
راس وچپ مشعلوں کا یوں انداز — جیسے کھولے پری پر پرواز
جلوے دکھلا رہی تھی یوں وہ چمک — جیسے ابر تنک میں نکلی دھنک
شوخ کیا رنگ دست رنگیں تھا — آب یاقوت میں گندھی تھی حنا
بیل بوٹے پہ ہے نیا جوبن — دامن دشت پر کڑھی ہے چکن

محاورۂ زبان کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی قابلِ توجہ ہے۔ اس میں مختلف طبقوں کی زبان، لہجہ والفاظ محفوظ ہو گئے ہیں۔ ماہ پروین کی زبان مہر پرور کی زبان سے مختلف ہے۔ خواصوں کی زبان والفاظ الگ ہیں اور پریوں، ساحروں کی زبان والفاظ الگ ہیں۔ اسی طرح محاورات کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ یہ لکھنؤ کی ایسی ٹکسالی زبان ہے کہ صحیح معنی میں یہی اردوئے معلیٰ ہے:

تین تیرہ کروں گی میں اس کو — بچ کے جاتی ہے یہ کہاں دیکھو
گھر سے نکلے نہ بیٹھے جب تھک کے — میں اڑا دوں گی ہاتھ کے چھکے
کس کو ہے اس نے سحر میں مارا — وہ جو ہے پانچ تو میں اٹھارہ
نئے یاروں پہ اپنے مرتی ہے — روز پوبارہ پھیکا کرتی ہے
باپ اس کا تو بھڑوا احمق ہے — سخت کنٹک ہے نام زنبق ہے

اختر کو اپنی زبان کے ٹکسالی پن اور شاعری کی انفرادیت کا خود بھی احساس ہے۔ اسی مثنوی میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

وہ سناؤں تجھے نئے مضموں — زرد ہو جس سے عارض گل گوں
سننے والا بھی سن کے دنگ رہے — انوری کے نہ منھ پہ رنگ رہے
رتبہ میرا جہاں سے اعلیٰ ہے — ہر سخن اردوئے معلیٰ ہے

یہی اردوئے معلیٰ اختر کی زبان ہے اور اسی زبان کو اپنی مثنویوں میں استعمال کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج تک اہلِ لغت اختر کے اشعار سے ان محاوروں اور الفاظ کے معنی کی وضاحت کرتے ہیں۔

اختر کی شاعری وتصانیف کا موضوع خواہ وہ مثنوی ہو یا غزل، ''عشق نامہ'' ہو یا ''بنی'' ان کی اپنی ذات کا اظہار و بیان ہے۔ وہ عام طور پر اپنی زندگی اور سوانح کو اپنی تخلیقات کا موضوع بناتے ہیں۔ ان تینوں مثنویوں میں، حالانکہ کہانی اور کردار الگ الگ ہیں، قصے کو اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ ان کے اپنے قصے بن جاتے ہیں اور ان میں جو کلچر ابھرتا ہے وہ وہی ہے جس سے خود اختر کی زندگی عبارت ہے۔ ان مثنویوں میں بادشاہ اور ان کے مشغلے، ان کے شوق، ان کے باغ، ان کی بارہ دریاں، ان کے محلات، ان کا ذوقِ موسیقی، ان کی پریاں، ان کی کنیزیں، ان کے ناز اور ادائیں، بادشاہ کی رقص و موسیقی کی چاہ سب کچھ وہی ہے جو اختر کی پسند اور ان کے مشغلے ہیں۔ یہی سب چیزیں قصے اور

بیان کے تانے بانے میں بنی ہوئی ہیں۔ جیسے حقیقی زندگی میں عورتیں واجد علی شاہ پر مرتی ہیں اور وہ معشوق مزاج نظر آتے ہیں اسی طرح ان تینوں مثنویوں میں انسان، پری، ساحرہ سب مہر پرور (بحرالفت) ماہ رو (دریائے تعشق) سے عشق کرتی نظر آتی ہیں۔ یہاں ہیرو معشوق اور ہیروئن عاشق ہیں۔ خواہش وصل بھی انہی کی طرف سے ہوتی ہے۔ اسی عشق کی وجہ سے گلشن جادو مہر پرور کو لوحِ طلسم دے دیتی ہے جس کی وجہ سے ساحر ذنبق کو شکست ہوتی ہے۔ ان تینوں مثنویوں کے مرد کرداروں کا مزاج وہی ہے جو واجد علی شاہ کا ہے۔ بحرالفت میں مہر پرور (بادشاہ) کی عمر اٹھارہ سال بتائی ہے۔ مثنوی کے وقت یہی عمر واجد علی شاہ کی تھی۔ اس لحاظ سے یہ مثنویاں واجد علی شاہ کی اپنی زندگی کی تصویریں ہیں۔

دوسری مثنویاں

ہیبتِ حیدری:

یہ ایک مذہبی مثنوی ہے جس میں حضور اکرمؐ کی حیات طیبہ کے پہلے سال ہجرت تک کے حالات بیان کیے گئے ہیں۔ میرے سامنے ''ہیبت حیدری'' کا دوسرا ایڈیشن ہے جو ۱۲۹۲ھ میں مطبع سلطانی کلکتہ سے شائع ہوا تھا۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ پہلے ایڈیشن میں ''رسولؐ کی ہجرت کے پہلے سال تک کا بیان صفحہ ۳۲۳ پر تمام ہو کر ۳۲۴ سے ہجرت کے دوسرے سال کا بیان شروع ہو گیا ہے اور صفحہ ۴۵۱ پر ایکا یک بے موقع ختم ہو گیا ہے'' [۴۶] واجد علی شاہ نے ۱۲۹۲ھ میں، جب اس کا دوسرا ایڈیشن شائع ہوا، جم کر نظر ثانی کی اور زبان و بیان کو اپنی قوتِ اظہار سے بہتر بنا دیا جیسا کہ دونوں ایڈیشنوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے [۴۷] یہ مثنوی ۱۲۶۵ھ میں اس وقت دل بہلانے اور عاقبت سنوارنے کے لیے لکھی جب وہ شدید علیل تھے۔ ان سب باتوں کا ذکر ''سبب تالیف'' کے ذیل میں اختر نے کر دیا ہے:

ہوئی جب یہ تالیف اے نکتہ سنج	تو ہجرت سے تھے بارہ سوشصت وپنج (۱۲۶۵ھ)
طبیعت مری تھی نہایت علیل	نکلتی نہ تھی بسط کی کچھ سبیل
مرے دل میں تجویز یہ آگئی	الم سے طبیعت جو گھبرا گئی
مضامینِ خوش چن کے بھر لیجیے	انہیں نظم اردو میں کر لیجیے
مروج زمانے میں ہو یہ کلام	مزا جب ہے اس کو پڑھیں خاص و عام
مجھے نام کی فکر جب آگئی	کہا دل نے کہہ ہیبتِ حیدری
یقیں ہے خدا اس سے مسرور ہو	جو یہ نظم دنیا میں مشہور ہو

یہ مثنوی، جو کم و بیش تین ہزار پر مشتمل ہے، ملا علی راجی کرمانی کی فارسی مثنوی ''حملۂ حیدری'' کے ایک حصے کا آزاد منظوم اردو ترجمہ ہے۔ ملا راجی کی مثنوی میں رسول اللہ کی بعثت سے خلافت حضرت علیؓ تک کے حالات اور غزوات کو تیس ہزار اشعار میں بیان کیا ہے [۴۸] اس مثنوی میں واجد علی شاہ نے صرف یکم سالِ ہجری تک حالات

رسالت مآب بیان کیے ہیں۔ آگے جو ترجمہ کیا تھا اور جو پہلے ایڈیشن میں شامل تھا، دوسرے ایڈیشن میں شامل نہیں کیا۔ مثنوی کا انداز بیانیہ ہے۔ اسے پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اختر میں نظم گوئی کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔

عشق نامہ:

''عشق نامہ'' واجد علی شاہ کی دو الگ الگ تصانیف کے نام ہیں۔ ایک ''عشق نامہ'' فارسی نثر میں لکھا ہے اور دوسرا اردو میں جو عشق نامہ (فارسی نثر) کا آزاد منظوم ترجمہ ہے۔ دونوں کا موضوع و مواد ایک ہے۔ عشق نامہ (فارسی نثر) ۱۲ر ذیقعد ۱۲۶۵ھ کو مکمل ہوا۔ وہ قطعات، جن سے موضوع و تاریخِ تکمیل برآمد ہوتے ہیں یہ ہیں [۴۹]:

چو از حالِ مکر زناں شد فراغ — کشودم بشکر الٰہی زباں
رقم سالِ تاریخ اختر نمود — ہمیں حال کید عظیم زناں

۱۲۶۵ھ

چوں کتاب عشق نامہ شد تمام — کردمش تالیف خود یادو لتے
گفتم اختر مصرع تاریخ آں — کردم از احوال نسواں فرصتے

۱۲۶۵ھ

برالفے وو دو صد بہ شصتے و پنجے — زذی قعد آمد دہ ودو بہ صورت
بتاریخ ایں گفتہ مصراعے اختر — از احوالِ نسوان کردیم فرصت

۱۲ر ذیقعد ۱۲۶۵ھ

''عشق نامہ'' کا منظوم اردو ترجمہ ۱۲۶۶ھ میں تمام ہوا جیسا کہ اس قطعہ تاریخ سے ظاہر ہوتا ہے: [۵۰]

حکایاتِ مکر زناں تاکجا — کہ حکم پیمبر ہے یاد خدا
یہ ہے سالِ ہجری دم اختتام — ''کیا عشق نسواں کا نامہ تمام''

۱۲۶۶ھ

ہوا جب کہ مدنظر خاتمہ — کہی دل نے تاریخ ''کر خاتمہ''

۱۲۶۶ھ

لیکن ۱۲۶۶ھ کے بعد بھی ''عشق نامہ'' اردو منظوم میں اضافے ہوتے رہے اور وہ قلمی نسخہ جو ادیب صاحب کی نظر سے گذرا، اس میں ۱۸۵ داستانیں ہیں [۵۱] عشق نامہ فارسی نثر کا اردو ترجمہ ''محل خانہ شاہی'' کے نام سے فدا علی خنجر لکھنوی نے کیا تھا جو ۱۹۱۴ء میں پہلی بار شائع ہوا۔ اس کے بعد تحسین سروری نے ''پری خانہ'' کے نام سے اس کا اردو میں ترجمہ کیا جو ۱۹۵۸ء میں کراچی سے اور ۱۹۶۵ء میں رام پور سے شائع ہوا۔ کوکب قدر نے لکھا ہے کہ ''نظم و نثر کا موازنہ کیا جائے تو بہت سی داستانوں میں ایسی باتیں ملیں گی جو ایک میں ہونگی اور دوسری میں نہ ہوں گی'' [۵۲]

''عشق نامہ'' کا موضوع وہ جنسی تعلقات ہیں جو آٹھ برس کی عمر سے ۲۶ برس کی عمر تک اختر کے ممتوعہ، غیر ممتوعہ اور منکوحہ عورتوں سے رہے۔ انھوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ وہ عورتیں کس طبقے سے تعلق رکھتی تھیں۔ اس تصنیف میں بڑی جرأت و بے باکی سے اختر نے اپنی جنسی تعلقات اور نجی زندگی پر روشنی ڈالی ہے اور ہر عورت کے بارے میں

اس کی وفاداری یا بے وفائی کا ذکر بھی کیا ہے۔ اس اعتبار سے یہ پہلی کتاب ہے جس میں کسی بادشاہ نے اپنی نجی زندگی کے جنسی پہلو کو جرأت کے ساتھ قلم بند کیا ہے۔ لکھتے وقت مصنف کے ذہن میں جو مقصد تھا وہ عورتوں کے ''مکر'' کو بیان کرنا تھا جس کا ذکر ایک طرف قطعاتِ تاریخ میں کیا ہے اور عشق نامہ (فارسی نثر) میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ ''امید آں دارم کہ ازیں بے وفائی نامہ ہر کہ ملاحظہ سازد و دل خود را از محبتِ نسواں باز دارد''۔ اس تصنیف کے بارے میں اختر نے لکھا ہے کہ اس میں کوئی بات جھوٹ نہیں ہے۔ اسے اگر چشم عبرت سے دیکھیں تو راہ بھولوں کے لیے روشن چراغ کا درجہ رکھتی ہے اور تلقین کی ہے کہ عورتوں سے کنارہ کرے:

نہیں جھوٹ کا نام اس میں ذرا — جو گذرا تھا سب بے تکلف لکھا
کریں چشم عبرت سے عاقل نظر — خبر شرط ہے میں نے کردی خبر
نہیں ہے فقط قصۂ درد وداغ — یہ ہے راہ بھولے ہوؤں کو چراغ
کنارہ کرے ان سے ہر حال میں — پھنسے خود نہ زلفوں کے جنجال میں

عشق نامہ واجد علی شاہ کی آپ بیتی ہے جس میں وہ پہلو سامنے لایا گیا ہے جو ہمیشہ دوسروں کی نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔ اس مثنوی کے اظہار بیان میں گہری رومانیت ملتی ہے۔ اس میں باغ اور محفلوں کے نقشے بھی خوبی سے اتارے گئے ہیں اور اپنے ذاتی تجربات کو جرأت سے بیان کیا ہے۔ اس مثنوی میں بھی اردو زبان صحت کے ساتھ استعمال ہوئی ہے اور یہ اس کی ایسی خصوصیت ہے کہ اہلِ لغت اس کے الفاظ و محاورات بطور سند و مثال ہمیشہ دیتے رہیں گے۔ اس میں بہت سے الفاظ ایسے ہیں جو لغات میں نہیں ملتے لیکن بول چال کی زبان میں واجد علی شاہ کے زمانے میں استعمال ہوتے تھے اور اختر کی زبان پر بھی چڑھے ہوئے تھے۔ یہ سب الفاظ اردوئے معلیٰ کا حصہ ہیں۔

حزنِ اختر:

''حزنِ اختر'' بھی سوانحی مثنوی ہے بلکہ ''عشق نامہ'' کی طرح یہ بھی آپ بیتی ہے جس میں قیدِ فرنگ کی بپتا سنائی گئی ہے۔ ۱۸۵۷ء کی فوجی بغاوت برصغیر کی تاریخ کا ایک اہم و تاریخی واقعہ ہے۔ واجد علی شاہ اس وقت کلکتہ میں تھے اور انگریزوں نے ملک گیر شورش کے پیشِ نظر واجد علی شاہ کو بھی بلاوجہ فورٹ ولیم میں نظر بند کر دیا تھا۔ اسی دن انھوں نے شفایاب ہو کر غسلِ صحت کیا تھا۔ ۳؍ذیقعد ۱۲۷۳ھ سے ۷؍ذالحجہ ۱۲۷۵ھ مطابق ۱۵؍جون ۱۸۵۷ء سے ۹؍جولائی ۱۸۵۹ء تک وہ انگریزوں کی قید میں رہے۔ اسی زمانے میں واجد علی شاہ نے نظر بندی کے واقعات و حالات کو موضوعِ سخن بنایا اور ایک مثنوی قلم بند کی جو ۱۲۷۶ھ میں شائع ہوئی جیسا کہ کاتب عبدالرحمن احسن کے قطعہ تاریخ طبع سے ظاہر ہوتا ہے:

حضرت سلطان عالم دیں پناہ — اخترِ اوج و کمال و برتری
حزنِ اختر مثنوی تصنیف کرد — واقعی خوش داد، دادِ شاعری
الغرض مطبوع شد احسن ز حکم — گفتمش تاریخ ''حزنِ اختری''

۱۲۷۶ھ

مثنوی کا یہی نام یعنی ''حزنِ اختر'' خود اختر نے ''مناجات بدرگاہِ قاضی الحاجات و خاتمہ'' کے ذیل میں شعر ۴۶، ۴۷،

میں دیا ہے:

بس اختر کر اب ترک طرزِ بیاں ہوئی ختم یہ مثنوی گلستاں
رکھا حزنِ اختر جو شعروں کا نام یہی نام رکھ کر کیا ہے تمام[۵۳]

خود مثنوی میں ایک اور جگہ عنوان کی نثری عبارت میں بھی ''راقم مثنوی ہذا کہ موسوم بہ ''حزنِ اختر'' است'' لکھا ہے[۵۴] لیکن اپنی ایک اور تصنیف ''بنی'' میں اختر نے اس کا نام ''حزنِ اختری'' لکھ دیا ہے[۵۵] جو یقیناً درست نہیں ہے اور یائے معروف کاتب کی غلطی معلوم ہوتی ہے۔ اس کا اصل نام ''حزنِ اختر'' ہے اور ''حزنِ اختری'' سے اس کے پہلے ایڈیشن کا سال طبع برآمد ہوتا ہے۔

واجد علی شاہ اس نظر بندی سے اس قدر آزردہ و بےزار تھے کہ اسے ''پاخانہ کا باغ'' کہا ہے

نہ قابو میں دل تھا نہ میرا دماغ وہ کنجِ قفس پاخانے کا باغ

صاف گوئی واجد علی شاہ کا مزاج ہے۔ یہی صاف گوئی اس مثنوی کے بیان میں موجود ہے:

مگر مجھ پہ گذرا جو کچھ وہ سنو جو بے ربط ہووے تو اصلاح ہو
مگر یاوہ گوئی نہیں میرا کام بھرا استعاروں سے ہے یہ کلام
پئے رنگ کچھ کچھ جو دی ہے بہار وہ ہے داخل شاعری اے نگار
سو اس کے مطلب ہی سے کام ہے اگر جھوٹ ہو تو بد انجام ہے

مثنوی کے آخر میں متوسل شعرا کا ذکر کیا ہے جس میں قبول، قلق، طرو، برق اور اسیر کا ذکر کر کے خود کو ''خاکِ پا'' کہا ہے

یہ سب میرے سرتاج میں خاک پا یہ سب قدرداں اور میں شاگرد تھا

حزنِ اختر واجد علی شاہ کے ایامِ قید کا روزنامچہ ہے جسے مثنوی کی ہیئت میں منظوم کر دیا ہے۔ بنیادی طور پر ''حزنِ اختر'' کی سوانحی حیثیت ہے جسے ہم زنداں نامہ کہہ سکتے ہیں۔ قید خانے میں اپنی حالتِ زار کو پُر اثر انداز میں اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ بیان دل میں اتر جاتا ہے۔ بار بار وہ اس قید سے رہائی کی دعا مانگتے ہیں: ع رہائی ہو جلد مٹے یہ تعب۔ ع چھڑا مجھ کو اس قید سے دے قرار۔ تمہید کے بعد انتزاع سلطنت کی داستان بیان کی ہے اور لکھا ہے کہ لاٹ ڈلہوزی نے میرے نام خط میں یہ لکھا تھا کہ رعایا چوں کہ تم سے ناراض ہے اور ریاست سب میں بدنام ہوگئی ہے اس لیے اب تم نام کے بادشاہ رہو۔ ۷؍ رمیراں جی ۱۲۷۱ھ پنج شنبہ کے دن ریاست کا خاتمہ ہوگیا۔ پھر بتایا ہے کہ ۵؍ رجب بروز پنج شنبہ لکھنؤ سے کلکتے کے سفر کا آغاز ہوا۔ اس کے بعد ''غدر'' کی وجہ بیان کی ہے اور پھر اپنے قید کیے جانے کا حال لکھا ہے جسے اس طرح بیان کیا ہے کہ پوری تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اس کے بعد وہ چھوٹے بڑے واقعات بیان کیے ہیں جن سے وہ اس عرصے میں دوچار ہوئے مثلاً وہ لوگ جو ان کے ساتھ گئے تھے اور پھر بہانے سے واپس چلے آئے، ان کی تفصیل دی ہے۔ ان لوگوں میں طبیب الدولہ اور مجاہد الدولہ کے نام بھی شامل ہیں۔ فتح الدولہ برق کی وفات (۲۸؍صفر) کا ذکر بڑی دردمندی سے کیا ہے۔ دیانت الدولہ کے بارے میں لکھا ہے کہ میں نے ناراض ہو کر اسے قلعہ بدر کرا دیا۔ مہتم الدولہ نے خود کو پاگل بنا لیا اور دوسروں سے ہاتھا پائی اور مار پیٹ کرنے لگا اور اسی حیلے سے وہ بھی رخصت ہوئے۔ عورتوں میں کربلائی نے اتنا ستایا کہ اسے بھی بادشاہ نے نکلوا دیا۔ اسی میں ایک سارجنٹ میجر کا ذکر کیا ہے جو رونڈ (Round) پر تھا اور جس نے ایسے گندے الفاظ استعمال کیے تھے کہ ع خداوند کلمے نہ وہ پھر

سنائے۔ ایک اور واقعہ یہ پیش آیا کہ محمد شیر خاں گولہ انداز نے باقر علی چوب دار کی ناک اپنے دانتوں سے کاٹ لی۔ لندن سے والدہ، بھائی اور بھتیجی کے مرنے کے خبر بھی انھیں اسی زندان میں ملی۔ اسی طرح مختلف واقعات کو اختر نے منظوم ''حزنِ اختر'' میں بیان کیا ہے۔

اس مثنوی کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اختر کو زبان و بیان پر بڑی قدرت حاصل تھی۔ نثر کی طرح وہ نظم بھی تیزی سے لکھ سکتے تھے۔ ان کے ہاں روانی و برجستگی ہے، زبان صاف اور شستہ ہے۔ جذبات کے اظہار اور مختلف واقعات کو بیان کرنے کی غیر معمولی قوت ہے۔ اور اسی لیے اثر و تاثیر اس مثنوی کی عام خصوصیت ہے۔ مثنوی ''بحرِ مختلف'' (۱۲۷۵ھ) میں واجد علی شاہ اختر نے اپنے ازواج، اولاد و خویش کی تفصیل مع خطابات بیان کی ہے۔ نام و خطابات کو ایک بحر میں باندھنا چونکہ ممکن نہیں تھا اس لیے انھوں نے مجبوراً مختلف بحریں استعمال کی ہیں اور اکثر مقامات پر ان بحروں کی، جن میں وہ اشعار کہے گئے ہیں، نشان دہی بھی کر دی ہے۔ مثنوی کے شروع میں یہ بھی بتایا ہے کہ اس مثنوی کا موضوع کیا ہے اور یہ مختلف بحروں میں کیوں لکھی گئی ہے۔

مثنوی ''بحرِ مختلف'' میں ۸۳ بیگمات منکوحہ متوعہ، ۳۱، متروکہ و مطلقہ ازواج، ۱۳ مرحومہ ازواج کے علاوہ والدہ، بھائی، شاہزادے اور شہزادیوں کا ذکر مع خطابات کیا ہے۔ اس مثنوی کی کوئی خاص ادبی حیثیت نہیں ہے لیکن تاریخی اہمیت یہ ہے کہ اس سے اختر کی سوانح کا ایک حصہ مکمل ہو جاتا ہے اور یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ اپنی زندگی کی ہر بات کھل کر قلم بند کر دیتے ہیں۔ اس مثنوی سے بحور و اوزان پر ان کی غیر معمولی قدرت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ مثنوی ''ثبات القلوب'' بھی نظم گوئی کی اسی قدرت کا ایک قابلِ ذکر نمونہ ہے۔

مثنوی ''ثبات القلوب'' کی ایک اہم بات یہ ہے کہ یہ کسی ایک فرد کی لکھی ہوئی اردو کی طویل ترین مثنوی ہے۔ ۱۲۹۸ھ میں واجد علی شاہ نے علامہ محمد باقر مجلسی کی تین جلدوں پر مشتمل کتاب ''حیات القلوب'' کا اردو نثر میں ترجمہ شروع کیا اور اس ترجمے کا نام ''ریاض القلوب'' رکھا۔ ۱۲۹۹ھ میں وہ پانچویں باب تک، جس میں قومِ عاد کا بیان ہے، پہنچے تھے کہ خیال آیا کہ نثر کے بجائے نظم میں اس کا ترجمہ کیا جائے۔ اسی کے ساتھ نثری ترجمے کو انھوں نے وہیں چھوڑ دیا اور ۱۳۰۰ھ میں ''ثبات القلوب'' کے نام سے اس کا منظوم ترجمہ شروع کیا۔ یہ موجودہ صورت میں دو جلدوں پر، ایک مکمل اور دوسری ادھوری، مشتمل ہے۔ ثبات القلوب کی جلد اول میں علامہ مجلسی کی ''حیات القلوب'' کی جلد اول کا منظوم ترجمہ کیا ہے۔ ابھی جلد دوم کے ایک حصے ہی کا ترجمہ کیا تھا کہ بیمار پڑ گئے۔ ثبات القلوب کے آغاز، نام اور اپنی عمر کے بارے میں اختر نے لکھا ہے کہ:

سن اب تیرہ سو ہجری ہیں اے پسر	تو تریسٹھ برس کا ہے سن بے ہنر
ثبات القلوب اس کا رکھا ہے نام	خدایا ہو انجام اس کا تمام

ساڑھے تین سال کی محنت کے بعد ۱۳۰۴ھ میں جلد اول کا آزاد منظوم ترجمہ پایۂ تکمیل کو پہنچا جس کے آخر میں بتایا ہے کہ:

یہ ہے جلد اول ثبات القلوب	زباں ہے یہ اردو نہایت ہی خوب
سہ سال اور نیم اس کی کی فکر ہے	مضامیں ہیں عمدہ یہ ہے خوب شے
ہیں اب سیزدہ صد پہ چار اے جواں	سنِ ہجری ہے ختم یہ داستاں

بہت میں نے کھایا ہے خونِ جگر ۔ تو ڈورے میں گوندھے ہیں یہ لعلِ تر
وسیلہ ہو بخشش کا شاید یہی ہوں درگاہِ اللہ سے ملتجی

علامہ مجلسی کی ''حیات القلوب'' جلد اول میں ۳۸ باب ہیں۔ آخری باب میں ہاروت و ماروت کا قصہ ہے۔ ثبات القلوب میں بھی ۳۸ باب ہیں اور یہ جلد بھی وہیں تمام ہوئی ہے جہاں حیات القلوب کی پہلی جلد تمام ہوئی ہے'' [۵۶] دوسری جلد میں بھی اختر نے حیات القلوب جلد دوم کا ترجمہ کیا ہے۔ ثبات القلوب کی پہلی جلد میں اشعار کی تعداد ۲۳۱۶۳ [۵۷] اور دوسری جلد میں ۴۹۸۷ [۵۸] ہے اور مجموعی تعداد ۴۳۱۶۳ + ۴۹۸۷ = ۴۸۱۵۰ ہے۔ کوکب قدر نے اس سلسلے میں محنت و توجہ سے جو معلومات بہم پہنچائی ہیں وہ یقیناً قابلِ تحسین ہیں۔ یاد رہے کہ کمال خاں رستمی کا ''خاورنامہ'' دکنی (۱۰۵۹ھ) بھی ابنِ حسام (م ۸۷۵ھ) کے فارسی ''خاور نامہ (۸۳۰ھ) کا منظوم اردو ترجمہ ہے [۵۹] جو کم و بیش چوبیس ہزار اشعار پر مشتمل ہے جیسا کہ خود رستمی نے سبب منظوم کردن خاور نامۂ دکنی...... کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''از فیض سبحانی بیست و چہار ہزار بیت در یک سال و نیم تسوید نمودہ'' [۶۰] کوکب قدر نے لکھا ہے کہ منشی امیر اللہ تسلیم نے جو مثنوی ''شوکت شاہجہانی'' کے عنوان سے لکھی ہے اس میں تعدادِ اشعار ۱۳۹۴۴ سے زیادہ نہیں ہیں اور اس میں ''تواریخ بدیع'' اور سفرنامۂ خسروی کے اشعار کی تعداد شامل کر لی جائے تو وہ ۲۳۰۹۸ ہوتی ہے [۶۱] اختر کی مثنوی ثبات القلوب کی طرح یہ دونوں مثنویاں بھی ترجمہ ہیں اور سب کی سب یکساں بحر میں ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے ''الف لیلیٰ نومنظوم'' کے اشعار کی تعداد ۵۴ ہزار بتائی ہے [۶۲] کوکب قدر نے الف لیلیٰ نومنظوم کے اشعار کی تعداد ۵۶۷۶۴ بتائی ہے اور لکھا ہے کہ یہ سب اشعار کسی ایک شاعر کے نہیں ہیں بلکہ صورت یہ ہے کہ مرزا اصغر علی نسیم دہلوی نے ۱۰۱۷۷ شعر (پہلی جلد) کہے، منشی طوطا رام شایاں نے (دوسری اور تیسری جلد) ۲۰۷۹۲ شعر کہے اور منشی شادی لال چمن نے ۱۸۲۶۲ شعر کہے جن کی کل تعداد ۵۶۷۶۴ ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو واجد علی شاہ اختر تعدادِ اشعار (۴۸۱۵۰) کے اعتبار سے اولیت کے حامل ہیں (۶۳) اور کسی ایک شخص کی کہی ہوئی مثنویوں میں ثبات القلوب اردو کی سب سے طویل مثنوی ہے۔

صحت زبان و بیان کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی قابل توجہ ہے۔ اختر نے حیات القلوب (مجلسی) کے عنوانات کو بھی منظوم کر دیا ہے اور اپنی طرف سے ساقی ناموں کا اضافہ کر کے اس میں نئی باتوں اور اپنے حالات زندگی کا اضافہ بھی کر دیا ہے۔ اختر میں ایک بات کو نئے نئے ڈھنگ سے ادا کرنے کا بھی اچھا سلیقہ ہے۔ یہ ترجمہ بہتے چشمے کی طرح رواں ہے۔ اب اختر کو شعر کہتے ہوئے ۴۵ سال کا عرصہ گزر چکا تھا۔ اس ترجمے میں مشاقی اور قادرالکلامی کا بھی پورا اظہار ہوتا ہے۔

بحیثیت مجموعی اختر کی مثنویوں کا دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ مثنوی کی طرف ان کا فطری رجحان تھا۔ وہ اپنی بات بیان کرنے پر قدرت رکھتے تھے لیکن محنت کرنے کا وہ جذبہ ان میں نہیں تھا جس سے کوئی تخلیق شاہ کار بن جاتی ہے۔ مثنوی سحر البیان اور گلزار نسیم اسی لیے اردو مثنوی نگاری میں شاہ کار کا درجہ رکھتی ہیں کہ فن کو نکھارنے، سنوارنے اور جلا دینے میں میر حسن اور دیا شنکر نسیم نے خونِ جگر صرف کیا تھا۔ بادشاہ اختر کا یہ مزاج نہیں تھا۔ یہ ضرور ہے کہ مثنویوں کا جب کبھی دوسرا ایڈیشن شائع ہوا تو اس میں اختر نے اصلاحیں ضرور کیں لیکن یہ اصلاحیں زبان و بیان کی حد تک تھیں۔ زود گوئی ان کا مزاج تھا اسی لیے تین ہزار اشعار پر مشتمل ''دریائے تعشق'' اکیس دن میں مکمل

ہوگئی، سوا چار ہزار ابیات پر مشتمل ''بحر الفت'' بہت کم مدت میں اتمام کو پہنچی اور ''افسانۂ عشق'' جو ساڑھے تین ہزار اشعار پر مشتمل تھا، پندرہ دن میں پورا ہوگیا۔ (۴۸۱۵۰) اشعار پر مشتمل ''ثبات القلوب'' کو مکمل کرنے میں ساڑھے تین سال کا عرصہ لگا جب کہ اختر کی عمر ۶۳ سال کی ہو چکی تھی۔ روانی اور چشمے کی طرح کا بہاؤ ان کے بیان کا حسن ہے۔ ان کی عشقیہ مثنویوں نے اپنے دور کے شعرا کو ضرور متاثر کیا جس کے اثرات ہمیں مثنوی عالم (بیگم نواب عالم آرا عالم)، مثنویات مرزا شوق اور آفتاب الدولہ قلق کی مثنوی ''طلسم الفت'' پر واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی وہ اس دور کے قابلِ ذکر مثنوی نگار ہیں۔ انھوں نے مثنوی کو ناسخ کے ''طرزِ جدید'' سے ہٹا کر ''سادہ گوئی'' کی طرف اردو مثنوی کا رخ موڑ دیا ہے۔ ان کی زیادہ تر مثنویاں سوانحی اہمیت کی حامل ہیں جن پر ان کی اپنی ذات کا مزاج حاوی ہے۔

واجد علی شاہ کی زبان لکھنؤ کی ٹکسالی زبان ہے جس پر دلی کا اثر بھی نمایاں ہے لیکن یہ اثر لکھنؤ کی زبان سے مل کر ایک نئی وحدت میں نمودار ہوتا ہے۔ یہ وہ زبان ہے جو ان کے محل میں بولی جاتی ہے اور اردوئے معلی ہے۔ اختر کے ہاں متروکات کی تعداد کم ہے۔ محاورے و روزمرہ کو صحت کے ساتھ باندھا گیا ہے۔ اختر کے ہاں جو زبان استعمال ہوئی ہے وہ آج کی زبان ہے اور یہ زبان یقیناً لکھنؤ کی دین ہے جو شایستہ و نرم بھی ہے اور صاف کھلی کھلی معیاری بھی ہے۔ زبان و بیان پر غیر معمولی قدرت کی وجہ سے بھی اختر خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ اپنی زبان پر اختر نے خود بھی فخر کیا ہے:

یہ زباں اختر ہے بالکل بلبلِ شیراز کی — گو کہ ہندی ہے مگر سارے عجم پر فوق ہے

غزل:

واجد علی شاہ اختر نے کم و بیش ہر صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے جیسا کہ ہم نے کہا وہ پُرگو بھی تھے اور زود گو بھی۔ ایک شعر میں خود کہتے ہیں:

کب کوئی دنیا میں اختر آپ سا پیدا ہوا — اس قدر جلدی غزل کہنا بہت دشوار ہے

اختر کی شاعری کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کی اپنی ذات، ان کے اپنے سوانح، حسن و عشق کے اپنے تجربے، ان کے عقائد، ان کی اپنی حیثیت و مرتبہ، اور مشاہدات ان کی شاعری کے موضوعات ہیں۔ ان کی شاعری اسی دائرے میں سفر کرتی ہے۔ اپنی نجی باتیں اور حالات کو بیان کرنے میں وہ بالکل نہیں جھجکتے اور انھیں جرأت کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں۔ اختر نے مثنوی کے ساتھ ہی غزل گوئی شروع کی تھی۔ ان کے کئی دیوان ہیں جن میں ''گلدستۂ عاشقاں، سخن اشرف''، ''دیوانِ مبارک'' کے علاوہ ''نظمِ ناموَر'' (سال ترتیب ۱۲۸۵ھ، سال طبع ۱۲۸۷ھ) کے دفتر سوم، ''قمرِ مضموں'' کے دفتر سوم اور ''ملکِ اختر'' کے صوبۂ چہارم میں بھی غزلیں شامل ہیں۔ اب شاعری ان کے لیے ان کا ملک اور ان کی سلطنت بن چکی تھی اور وہ اسی کو سنوارنے میں دن رات لگے رہتے تھے۔ قیدِ فرہنگ کے زمانے میں انھوں نے ''کلیاتِ اختری'' کے نام سے اپنی غزلیات کو یکجا و مرتب کیا جو ۱۰۲۴ صفحات پر مشتمل ہے اور ۱۲۷۸ھ میں مطبع سلطانی کلکتہ سے شائع ہوا۔ غزلیں صفحہ ایک سے نو سو تک پھیلی ہوئی ہیں۔ ان کے بعد متفرق کلام ہے۔ ابتدا میں ۳۲ صفحات پر مشتمل منقبتی قصیدے ہیں۔ اختر نے ہر غزل کی بحر بھی بتائی ہے۔ اختر کو نہ صرف عروض پر کامل دست گاہ حاصل تھی بلکہ انھوں نے بہت سی نئی بحریں بھی وضع کی تھیں۔ ''کلیاتِ اختری'' میں، بحور کی وضاحت کے ساتھ، اپنے

قید ہونے کا بھی بار بار ذکر کیا ہے مثلاً ''من کلام پادشاہ مقید اختر'' ''من کلام سلطان عالم واجد علی شاہ اودھ مقید''، ''من کلام سلطان المظلوم اودھ''۔ فارسی غزل کے عنوان میں یہ عبارت ملتی ہے: غزل فارسی در بحر رمل مثمن مخبون ابتر واز من کلام متفکر ملول، محزون مہموم، مغموم، مظلوم، متالم مقید ابوالمنصور ناصر الدین سکندر جاہ، بادشاہ عادل قیصر زماں سلطان عالم واجد علی شاہ اودھ''

اختر برق کے شاگرد تھے اور برق ناسخ کے شاگرد تھے لیکن اختر کی غزل پر صرف ناسخ کے طرز جدید کا اس طرح اثر نہیں ہے جس طرح خواجہ وزیر اور خود برق کے ہاں نظر آتا ہے۔ اختر نے ہر اس رنگ کی پیروی کی جو انھیں پسند آیا۔ ان کی غزلیات پر آتش کا اثر بھی ہے اور ناسخ کا بھی اور ساتھ ساتھ شاگردانِ آتش و ناسخ کا بھی۔ اس دور کے دوسرے اساتذہ کی زمینوں میں بھی ان کے ہاں خاصی تعداد میں غزلیں ملتی ہیں۔ اگر غزل عورتوں سے باتیں کرنے کا نام ہے تو یہ صنف ان کے مزاج و طبیعت سے نہایت قریب ہے۔ عورت ان کی زندگی کا ساز ہے جسے وہ ساری عمر چھیڑتے رہے لیکن غزل چونکہ ہر بھید کو پردے میں لپیٹ کر بیان کرتی ہے اس لیے ان کے یہ عشقیہ و جنسی تجربے بھی یہاں چھپ کر سامنے آئے ہیں۔ متعدد غزلوں میں انھوں نے اپنی محلات و بیگمات کے نام یا خطاب کو ردیف کے طور پر استعمال کیا ہے۔ بیانِ حسن بھی کیا ہے اور اظہار عشق بھی۔ اس نوع کی غزلیں عام طور پر مسلسل ہیں اور اکثر طویل بھی۔ محبوب کے نام یا خطاب کو موضوع غزل بنانا اردو غزل کی اس ابتدائی روایت کی خصوصیت ہے جو ہمیں قلی قطب شاہ کے کلیات میں ملتی ہے یا دیوانِ ولی دکنی اور اسی روایت کی پیروی میں دیوانِ آبرو میں بھی نظر آتی ہے۔ اختر نے اپنی محبوباؤں کو نام کے ساتھ یاد کر کے ایک الگ دیوان بھی مرتب کر دیا ہے جو ''کلیاتِ اختری'' میں شامل ہے۔

غم و الم اختر کا مزاج نہیں ہے۔ وہ تاریکی میں بھی روشنی دیکھ لیتے ہیں اسی لیے عام طور پر ان کا رویہ ''رجائیانہ'' ہے۔ وہ زندگی سے عیش و نشاط اخذ کرتے ہیں اور اسی کا اظہار ان کی غزل کا موضوع ہے۔ غزل میں ان کا اپنا کوئی الگ رنگ نہیں ہے۔ زود گوئی نے انھیں موقع ہی نہیں دیا کہ وہ اپنی انفرادیت ابھارنے کے لیے ریاض کرتے۔ ان کا مزاج یہ ہے کہ جو بات یا پہلو سامنے آیا اسے شعر میں باندھ دیا۔ اسی لیے ان کی غزلوں میں کوئی گہرائی یا گیرائی نہیں ہے۔ ان کے ہاں ایک طرف عیش و نشاط کے وہ تجربے اور لمحات ہیں جن سے وہ گزرے یا تاریخ کے دھارے میں بہتی ہوئی ان کی زندگی کی ناؤ ہے جس کو وہ غزل اور دوسری اصناف سخن میں بیان کر دیتے ہیں۔ ان کے علاوہ وہ مضامین ہیں جو کسی قافیے کی کوکھ سے پیدا ہوئے اور شعر کے سانچے میں ڈھل گئے۔ اختر نے اپنے زمانے کی روایتِ غزل کے مطابق مشکل زمینوں میں بھی صاف غزلیں کہی ہیں۔ اس زمانے میں یہی ایک ذریعہ تھا جس سے قادر الکلامی اور استادی کا سکہ بٹھایا جاتا تھا۔ ایسی زمینوں میں غزلیں طویل بھی ہیں اور اختر نے ہر قافیے میں شعر کہنے کی کوشش کی ہے مثلاً وہ غزلیں پڑھیے جن کے مطلعے یہ ہیں:

پہیں گے حسن پر جان یہ تمہارے لاڈ
انھیں گے عشق سے کس طرح پیارے پیارے لاڈ

غیرت برق جہندہ پر ہے آوارہ سحاب ‏ ‏ ‏ دامن تر ہوگیا رو رو کے بیچارہ سحاب

کیوں کرنہ موم دل ہو مراز پر رخت ست ‏ ‏ ‏ وہ سنگ دل جو کہتا ہے پردے میں سخت ست

کرتے ہیں ترک ابروئے خم دار پر گھمنڈ ‏ ‏ ‏ جلاد روز کرتے ہیں تلوار پر گھمنڈ

بھنگی پہ جوانوں سے نہ اے پیرِ مغاں اینڈ　　لازم نہیں تجھ کو کہ پئے بادہ کشاں اینڈ
لاکھ عیبوں کو چھپا دیتی ہے اک کھال کی آڑ　　دیکھیے آپ کمر پر بھی ہوئے بال کی آڑ

ان مشکل زمینوں میں بھی اختر نے ابہام سے پاک صاف شعر نکالے ہیں۔ متعدد غزلیں بہت طویل ہیں جن میں ہر ممکن قافیے پر شعر کہہ کر اپنی قادرالکلامی کا سکہ جمایا ہے۔ ان کے ہاں پندرہ سولہ شعر سے لے کر ۳۵ شعر تک کی غزلیں ملتی ہیں جو مزاجاً قصیدہ طور ہیں لیکن یہ بات یکساں طور پر ملتی ہے کہ شعر کے معنی میں گنجلک پن نہیں ہے۔ اور زبان و بیان صاف ہیں۔ گنجلک پن سے دامن بچانا ان کے شعر کی عام خصوصیت ہے۔ خود کہتے ہیں:

اختر اس بحر کو تو دیکھو　　معنی میں پڑے کہیں نہ گنجلک

زیادہ سے زیادہ قافیوں کا استعمال بھی اختر کا مزاج ہے اپنے اشعار میں خود بھی کئی جگہ اس کا ذکر کیا ہے:

جس کا جی چاہے انھیں شعروں میں ڈھونڈے ان کو
اخترِ زار ابھی قافیوں سے کھیلتے ہیں

میاں صاحب یہ اچھا قافیہ تھا ڈھونڈ کر باندھا　　کمر ہے یار کی یا بل پڑا ریشم کے لچھے کا

ان کی غزلوں میں لکھنؤ کی روایتِ شاعری کے مطابق، صاف زبان و بیان اور روزمرہ و محاورہ کا لطف عام طور پر موجود ہے۔ جس میں زبان کا چٹخارا بھی ہے اور رعایتِ لفظی کا مزا بھی:

ذرّۂ خاک سے بھی کم تر ہوں　　کون اختر شمار کرتا ہے
مچھلیاں کانوں کے بالے سے تڑپ کر نکلیں　　سینۂ صاف پہ لازم ہے کہ توڑا ہوتا

اختر غزل میں اپنی سوانح لکھتے ہیں اسی لیے حسن و عشق کا وہی رنگ سامنے آتا ہے جو ان کا پسندیدہ رنگ ہے۔ یہ وہ عشق ہے جس میں وصل شامل ہے اور اسی لیے ان کے اشعارِ غزل میں جنسی لپک کا احساس ہوتا ہے:

منھ پہ منھ رکھ دے تو ہو جائے قران السعدین　　مہ جبیں واسطے اختر ہی کے زیبا ہے یہ رخ
سات چیزیں یار کی دیوانہ کرتی ہیں مجھے　　کیفیت، جوبن، سما، غمزہ، ادا، ناز و بہار
کہو تو گنے کے پوروں کو توڑ کر لاؤں　　نہ چوسیے اے صاحب یہ بدمزا ہے قلق
جب دانت اس کے مسی بھرے ہونٹ تک گئے　　بدلی میں جیسے برق ستارے چمک گئے
مجھے کوس کر ایک بوسہ بھی دو　　دعا میں دوا کی بھی تاثیر ہے

اختر کے ہاں بہت سی غزلیں آتش کی زمین میں ہیں اور وہ بڑے احترام سے آتش کا نام لیتے ہیں:

شعر میرے کب چمکے مثل حضرتِ آتش　　کب چکور نے پائی مہ سے خوئے عالمتاب

لیکن وہ اختر کے رنگ و مزاج کے شاعر نہیں ہیں۔ اختر تو موضوع اور زبان و بیان میں اپنے استاد برق کی طرح ''طرزِ جدید'' کے پیرو ہیں جس کی دھوم اس زمانے میں نہ صرف لکھنؤ میں تھی بلکہ سارے ہندوستان میں اس کا طوطی بول رہا تھا۔ اعلانِ نون کا مسئلہ جو ناسخ نے اٹھایا تھا اختر نے اس کی بھی پیروی کی ہے اور اعلانِ نون کے ساتھ ایک پوری غزل کہی ہے جس میں پہچان، جان، عریان، طوفان، چوگان، انجان، پرستان، پریشان، انسان، قرآن، گریبان، دھیان وغیرہ قافیے ہیں اور مقطع میں اس کی طرف اشارہ بھی کر دیا ہے:

نہ چھپائیں کبھی اختر سے کھلے کاموں کو　　ہمیں منظور ہے وہ نون کا اعلان کریں

غزل اختر کے لیے حسن وعشق کا بیان ہوتے ہوئے بھی ویسی ہی مضمون آفرینی، قافیہ پیمائی اور صنائع بدائع کا استعمال ہے جو رنگِ ناسخ کی کوکھ سے پیدا ہوا تھا۔ غزل میں اختر جذبہ واحساس کے شاعر نہیں ہیں بلکہ مضمون آفرینی کے شاعر ہیں اور ان کا معیار یہ ہے کہ صحتِ زبان کے ساتھ مضمون کو لفظوں سے ہم آہنگ کر دیا جائے:

اگر موزوں کیا مضموں تو مضموں خیز کہلائے — غزل میں چاہیے اسلوب الفاظ ومعانی کا

اختر کی غزل میں متعدد اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں اپنے حالات اور اپنے عصر کا، غزل کے روایتی کنایات میں، ذکر کیا ہے۔ یہ واقعات خود ان کی سوانح کا حصہ ہیں اور تلاش کرنے سے کتب تواریخ میں مل جاتے ہیں مثلاً:

بلبلو کیا چمنستاں میں گمس رانی ہے — ایک چٹکی میں اُڑاتے ہو ہمارا آداب

سرو گڑ گڑ گئے فوارے لہو روتے ہیں — خاک اُڑی باغ میں کیا کیا نہ ہوا میرے بعد

برا چاہیں جو اپنے شاہ کا کیوں کر سفیدی ہو — سیاہی کا لگے لگا داغ اختر ان وزیروں کو

پھر آمدِ بہار میں کٹتے ہیں پر مرے — بے رنگ ہوگیا چمنِ روزگار کچھ

کہہ دو کسی رقیب سے اب بند کھینچے — جامہ بنا چکے وہ میرے جسم زار کو

اختر کی غزل میں دورِ جلاوطنی میں یادِ وطن کے اشعار بار بار آتے ہیں جن سے وہاں کے احباب، وہاں کی محفلیں اور باتیں اور وہاں جانے کی خواہش کا اظہار ہوتا ہے۔ ان اشعار میں اکثر ایک کسک، ایک چبھن سی محسوس ہوتی ہے۔ جلاوطنی بھی ان کی سوانح کا حصہ ہے۔ یادِ وطن کی ایک ایسی ہی صورت ہمیں ناسخ کے دوسرے اور تیسرے دیوان میں بھی ملتی ہے جب وہ الہ آباد میں جلاوطنی کے دن گزار رہے تھے۔ اختر کے یہ چند شعر دیکھیے:

غربت میں خاک اڑاتے ہیں کوچہ وطن ہوا — ہم ہیں فقیر شاہ نہ یہ شاہراہ کاٹ

وہ وطن یاد ہے غربت میں وہ سارے احباب — ہائے کب مجھ سے ملیں گے مرے پیارے احباب

چمن سے پھینک دیا میرا آشیاں کیا خوب — نہال مجھ کو کیا آکے باغباں کیا خوب

جس شاعر اور جس روایتِ شاعری کا اثر ان کی غزل پر نظر آتا ہے وہ ناسخ ہیں۔ اختر دوسروں کی بھی پیروی کرتے ہیں لیکن گہرائی میں اتر کر دیکھنے کی نہ عادت ہے اور نہ میلانِ طبع۔ ہر چیز کے وہ خارجی روپ کو دیکھتے ہیں اور یہی ''خارجیت'' ان کی شاعری کا مزاج ہے۔ وہ غزل میں بھی اسی مزاج کے باعث سونے پر مینا کا کام کرتے ہیں

دیوان رہے میرا تا قیامت باقی — سونے پہ کیا ہے میں نے مینا یارب

اسی میناکاری سے انھوں نے اپنی غزل کو سجایا اور قدرتِ کلام سے اسے سنوارا ہے۔ صحتِ زبان وبیان اور خارجیت اس کی خوبی ہے۔

مرثیہ:

اختر نے اپنے عقیدے کے اظہار اور حصولِ ثواب کے لیے مرثیے بھی کہے جنھیں اکثر وہ چھپوا کر مجلسوں میں تقسیم کرا دیتے تھے۔ محرم کے عشرے میں سنائے جانے کے لیے انھوں نے دس دس مرثیوں پر مشتمل مراثی کے کئی مجموعے بھی ''دہ مجلس'' کے نام سے مرتب کیے تھے۔ ۱۲۹۸ھ میں اختر نے اپنے تمام مراثی کو یکجا ومرتب کر کے ۱۲۹۹ھ

میں ''توشۂ آخرت'' کے نام سے مطبع سلطانی کلکتہ سے شائع کیا۔ ۱۴۸۶ صفحات پر مشتمل اس مجموعے میں کل ۶۹ مراثی شامل ہیں جن میں ایک مرثیہ مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ ''توشۂ آخرت'' کے شروع میں آٹھ بندوں پر مشتمل ان ۶۹ مرثیوں کا ذکر کیا ہے جو اس مجموعے میں شامل ہیں۔ یہ آٹھ بند ایک طرح سے فہرست و تعارف کا درجہ رکھتے ہیں۔

ہفتاد ایک کم تھے مراثی جدا جدا ان سب کو جمع محنتوں سے اک جگہ کیا

توشہ ہے آخرت کا یہ نام اب دھرا بھی ہے سن بارہ سو اٹھانوے میں یہ لکھا بھی ہے

۱۳۰۰ھ اختر نے ''توشۂ آخرت'' کا انتخاب ''ریاض العقبیٰ'' کے نام سے شائع کیا جس میں کل ۲۷ مرثیے ہیں۔ توشہ آخرت میں چہاردہم معصومین اور دوسرے شہدائے کربلا کے بارے میں کئی کئی مراثی شامل ہیں۔ ریاض العقبیٰ میں ان میں سے ایک ایک مرثیہ شامل کیا ہے۔ کوکب قدر نے لکھا ہے کہ اس انتخاب میں صرف ایک مرثیہ ''درحالِ امام حسینؑ ''طالع ہوا مدینہ میں وہ کون ماہ ہے'' نیا ہے جو ۱۴۱ بندوں پر مشتمل ہے۔ بعض حضرات مختلف مجموعۂ مراثی کو الگ الگ شمار کر کے مراثی کی گنتی بڑھا دیتے مثلاً دفترِ غم والم' واجد علی شاہ کے مراثی کا ایک مجموعہ ہے جس میں کل ۲۴ مراثی شامل ہیں۔ اس میں ۲۳ مراثی توشہ آخرت سے لیے گئے ہیں اور نیا مرثیہ ریاض العقبیٰ سے لیا گیا ہے۔ ''توشۂ آخرت'' میں بندوں، کی کل تعداد ۵۶۵۰ ہے اور اگر ۱۴۱ بند نئے مرثیے کے شامل کر دیے جائیں تو بندوں کی تعداد ۵۶۵۰+۱۴۱=۵۷۹۱ ہو جاتی ہے [۶۴] یہ وہ زمانہ (۱۳۰۰ھ) ہے جب اختر نے ''ثبات القلوب'' کے نام سے علامہ باقر مجلسی کی کتاب ''حیات القلوب'' کا منظوم ترجمہ شروع کیا تھا جس میں انھیں ساڑھے تین سال کا عرصہ لگا تھا اور ۲ رمحرم ۱۳۰۵ھ کو وہ وفات پا گئے تھے۔

مرثیہ جیسا کہ ہم جانتے ہیں، مذہبی شاعری ہے جس میں واقعۂ کربلا کو موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے اور مجلس میں مرثیہ پڑھنے اور سننے کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ واقعۂ کربلا کے مصائب و آلام کا بیان مرثیہ گو کی زبان سے سن کر اہلِ مجلس بین کریں۔ شیعہ عقیدے کے مطابق بین کرنا مذہبی لحاظ سے ثوابِ اخروی حاصل کرنے کا ذریعہ ہے۔ جو کام ذاکر اپنے بیان سے کرتے ہیں وہی کام مرثیہ گو شاعری سے کرتا ہے۔ واجد علی شاہ مرثیے کی مروجہ ہیئت کو پوری طرح نہیں برتتے۔ موضوعات پر مرثیہ لکھنے کی روایت دکنی مرثیے سے شمال پہنچی تھی جس پر انیس و دبیر نے بھی عمل کیا۔ واجد علی شاہ نے ایک طرف مختلف موضوعات پر مرثیے لکھے اور ساتھ ہی شیعہ مذہب کی روایات کو کتابوں سے لے کر مرثیے کا موضوع بنایا۔ اختر شاعری کا ایک ایسا چشمہ ہیں جو ہر لحہ تیزی سے اُبلتا رہتا ہے۔ انھیں نہ صرف زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے بلکہ زبان کی ایسی غلطیاں بھی عام طور پر نہیں ہیں جو دوسرے مرثیہ گویوں کے ہاں مل جاتی ہیں اور جن پر انیس و دبیر کے تعلق سے عبدالغفور نساخ نے اپنے رسالے ''انتخابِ نقص'' میں روشنی ڈالی ہے۔

مرثیہ واجد علی شاہ کے لیے توشۂ آخرت ہے اور خود مرثیے کا مذہبی سطح پر بنیادی کام اہلِ مجلس کو رلانا ہے۔ اگر اس زاویے سے اختر کے مرثیوں کو دیکھا جائے تو وہ اپنے مزاج کے اعتبار سے مبکی یا بکائیہ مرثیے ہیں۔ بہت سے مرثیے ایسے ہیں جو بغیر کسی ''چہرے'' کے راست رلانے کی طرف سامعین کو لے جاتے ہیں۔ ان کا سارا زور بین پر رہتا ہے اور بین ہی ثوابِ اخروی حاصل کرنے کا ذریعہ ہے۔ بادشاہت چھن جانے اور بے وطن ہو کر تنگ دستی کے ساتھ کلکتہ میں زندگی گزارنے کے دوران وہ خود کو بھی مظلوم سمجھتے تھے اور ان کے لیے یہ صورتِ حال واقعۂ کربلا سے مماثل تھی اسی لیے بکائیہ انداز فطری طور پر ان کے مزاج کا حصہ بن گیا ہے۔ میر انیس اپنے مراثی میں بین کی طرف مرثیے کو

ارتقائی عمل سے گزار کر آتے ہیں۔ اختر اکثر یکا ہی سے شروع کرتے ہیں۔ وہ اپنے معاصرین انیس و دبیر کی خوشہ چینی کا بھی اعتراف کرتے ہیں:

مونس انیس سب کا ہوں خوشہ چینِ باغ | ان کے کلام رکھتے ہیں ذاکر کے تر دماغ
وہ کام کر کہ راضی ہوں دل بند مرتضےٰ | اور دے دعا دبیر سلامت رہیں سدا
جو ذاکرِ حسین ہوں وہ تاج دار ہوں | مونس انیس انس سبھی شہر یار ہوں

لیکن وہ اپنی جدتِ طبع سے، خواہ مرثیہ مسدس میں ہو یا مثنوی کی ہیئت میں، ترجیع بند میں ہو یا ترکیب بند میں اپنا الگ راستہ نکالنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں۔ اپنے موضوعات کے لیے بھی وہ مختلف کتب سے نئی نئی روایات تلاش کرتے ہیں اور پھر ان سے بین کا راستہ نکالتے ہیں۔ مثنوی اور غزل ان کے عشقیہ مزاج کا اظہار کرتی ہے اور مرثیہ خود ان کی سوگوار زندگی کے اظہار کا ایک پہلو ہے جسے وہ اپنے مذہبی عقیدے سے ملا کر بین سے جوڑ دیتے ہیں جس سے وہ اپنے غم کو ہلکا کرتے ہیں اور ساتھ ہی ثواب حاصل کرتے ہیں۔ انھوں نے ولی عہدی یا اودھ کی شاہی کے زمانے میں مرثیے نہیں لکھے یا لکھے بھی تھے تو اس کی وجہ یہ ہوگی کہ وہ اس عمل سے اپنی رعایا کی مذہبی رسم میں بحیثیت ولی عہد یا بادشاہ شریک ہونا چاہتے تھے لیکن معزولی کے بعد جو مرثیے واجد علی شاہ نے لکھے ان میں مسلکی پہلو بہت نمایاں ہے اور یہ مرثیے ذاتی و مذہبی دونوں سطح پر ان کے تزکیۂ نفس (کیتھارسس) کا ذریعہ ہیں۔ ان کے مرثیوں سے ان کی علمی قابلیت کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور اوزان و بحور پر ان کی قدرت کا پتا بھی چلتا ہے۔ ان کے مرثیوں پر صنفِ مثنوی کا اثر بھی ہے اور قصیدے کا بھی۔ وہ اکثر بحریں بھی دوسرے مرثیہ گویوں سے مختلف استعمال کرتے ہیں۔ ان مرثیوں سے زبان و بیان پر ان کی قدرت کا بھی اندازہ ہوتا ہے مثلاً ایک مرثیے میں جس کا پہلا مصرع ــــ ''ہے داغ پہ دل ماہِ فلک کس کے عزا میں'' ہے اصطلاحاتِ موسیقی اور مختلف راگ راگنیوں کے حوالے سے ایک المیہ فضا پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ قصیدے کے مزاج کا اثر ہے جو اس دور میں صرف واجد علی شاہ اختر کے ہاں فنی حسن کے ساتھ اُبھرا ہے۔ اس مرثیے کے یہ بند دیکھیے جن میں راگ راگنیوں کو حسنِ ادا اور ربط و تسلسل کے ساتھ واقعۂ کربلا کے موضوع سے ہم آہنگ کیا ہے۔ محل یہ ہے کہ حضرات امام حسین کا سرِ مبارک تن سے جدا کر دیا گیا ہے اب اس کا اثر دوسروں پر اور راگ راگنیوں پر کیا پڑا، اسے اس طرح بیان کیا ہے:

بھیروں نے کہا بھیرویں سے رو کے یہ احوال | لعنت یہ یزیدِ سگِ بدقول و بدافعال
شیطاں نے رلایا ہے جلے غم سے بداقبال | اے میگھ برس جا کے لٹا فاطمہ کا لال
دیپک کا جگر جل گیا گرمیٔ تعب سے | ہنڈول نے جھولے کو کیا ترک ادب سے
اور مالکوس اس طرح ہوا درد سے رنجور | پہنچایا سری راگ تلک رنج سے معمور
کہنے لگا چھ راگ ہوئے شش جہتِ کور | نے ہم میں مزا باقی ہے نے لطف نہ کچھ سور
افسوس بہتر تن بے سر ہیں زمیں پر | گھن پڑ گیا کفار کا زہرا کے نگیں پر
بولی یہ ملار اور جھنجھوٹی اری سارنگ | احمد کے نواسے پہ ہوا غم سے جگر تنگ
اے ٹوریو، اے جوگیہ دن ہو گیا بدرنگ | اے بہنو یزیدی نہ ہوئے تیغوں سے چورنگ
بولی یہ ملا آج بلاول نہ للت ہے | افسوس علی زادیوں کے غم سے یہ گت ہے

ملتانی نے سہرٹ سے کہا لوم ہے دھانی | یاد آتی ہے بہتو علی اکبر کی جوانی
وہ سبز عمامہ، رُخ پوشاک وہ دھانی | اے احمد مرسل کے جگر یوسف ثانی
دل ٹکڑے ہوا جاتا ہے اس سر کے تصدق | جاہ و حشم و دولت و زر گھر کے تصدق

اختر موسیقی کے ماہر تھے۔ انھیں ہر راگ راگنی کے مزاج سے گہری واقفیت تھی اور اسی واقفیت سے غم والم کی ایسی فضا پیدا کی ہے جو دوسرے مرثیہ گویوں کے ہاں نہیں ملتی۔ ساتھ ہی لفظوں کی ترتیب سے ایسا موسیقانہ آہنگ پیدا کیا ہے جو اس مرثیے کو پڑھتے وقت محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہ روانی اور یہ آہنگ اختر کے مرثیوں کی عام خصوصیت ہے۔

واجد علی شاہ کو زبان و بیان پر ایسی قدرت حاصل تھی کہ وہ موزوں ترین لفظوں سے مرثیہ کہنے کی پوری صلاحیت رکھتے تھے۔ مرزا دبیر نے اپنے مرثیوں میں غیر منقوط الفاظ کے استعمال سے قادر الکلامی کا اظہار کیا تھا واجد علی شاہ نے بھی اپنے ایک مرثیے: ''مطبوع طبع خرد وکلاں یہ کلام ہو'' کے پانچ بندوں میں بے نقط الفاظ استعمال کر کے اپنی قادر الکلامی کا اظہار کیا ہے۔ اسی مرثیے کے ایک بند میں، میرزا دبیر کی خوش فکری کی تعریف کر کے، ان کی زبان کی ایک غلطی کی، شائستگی کے ساتھ، گرفت کی ہے۔ ایک جگہ مرزا دبیر نے لفظ ''گرد'' کو مذکر باندھا ہے: ع وہ مہر کا طلوع وہ صحرا کا سارا گرد۔ واجد علی شاہ نے لکھا:

میری نظر میں گرد مذکر نہیں دلا | فاضل وہ ہیں انھوں نے کسی سے یہ ہو سنا

اختر کے مرثیوں کے پہلے مصرع سے عام طور پر معلوم ہو جاتا ہے کہ مرثیے کا موضوع کیا ہے اور اس مرثیے کا تانا بانا کس شخصیت کے اردگرد بنا گیا ہے۔ انھوں نے نہ صرف حضرت امام حسین کے بارے میں مرثیے لکھے بلکہ دوسرے اہم اراکین خاندان کو بھی موضوع سخن بنا کر ان کے کردار، سیرت اور اخلاقی پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔ انھوں نے دوسرے مرثیہ گویوں کے مقابلے میں وہ بحریں بھی کامیابی سے استعمال کیں جو عام طور پر جب تک استعمال میں نہیں آئی تھیں۔ تاریخی واقعات کو بھی وہ قدرتِ بیان سے اپنے مراثی میں موثر انداز میں بیان کرتے ہیں۔ سلاست و روانی، لفظوں کا اتار چڑھاؤ، موسیقانہ آہنگ، شاعرانہ حسن، اور صنائع بدائع کے موزوں استعمال سے ان کے مرثیے سامعین کو متاثر کرتے ہیں۔ ان کے ہاں جیسا کہ ہم نے کہا، بین پر پورا زور ہے اور یہی ان کے لیے مقصدِ مرثیہ ہے۔ وہ بین کی لے کو حسب ضرورت رفتہ رفتہ تیز کرتے ہیں اور آخر میں، قصیدے کی طرح، مرثیے کو دعا پر ختم کرتے ہیں۔ دعا قصیدے کو جزو تھی۔ مرثیے میں یہ وہیں سے آئی۔ معتمد الدولہ آغا میر کے زمانے میں، جو مرثیے ان کے دربار میں پڑھے جاتے تھے۔ شاعران کے آخر میں اپنے ممدوح کے لیے دعا مانگتے تھے۔ اس عمل سے ممدوح مرثیہ گو کو انعام و اکرام سے نوازتا تھا۔ رفتہ رفتہ دعا بھی مرثیے کا حصہ بن گئی۔ قصیدے کا رواج کم اور مرثیے کا زیادہ ہوتا چلا گیا جسے مذہبی، صنفِ سخن کی حیثیت پہلے سے حاصل تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اودھ میں مرثیہ وزیروں اور بادشاہوں کی سرپرستی میں اس دور کی مقبول ترین صنفِ سخن بن گیا۔

واجد علی شاہ کے مرثیے انیس و دبیر کو تو نہیں پہنچتے لیکن انھوں نے مذہبی عقیدت اور عاقبت سنوارنے کے لیے جس خلوص وانہماک سے مرثیے کہے اور جس قادر الکلامی کا ثبوت دیا، ہم ان کے مراثی کو اس دور میں نظر انداز نہیں کر سکتے۔ اختر انیس و دبیر سے بہتر نہ ہوں لیکن اور دوسرے مرثیہ گویوں کے مقابلے میں ان کے مرثیے یقیناً قابلِ توجہ ہیں۔ ان کی غزل آج بے اثر ہو گئی ہے لیکن ان کے اکثر مرثیے آج بھی تاریخ کی سطح پر زندہ و باقی ہیں اور یہ کوئی معمولی

بات نہیں ہے۔

اختر نے متعدد ''سلام'' بھی کہے جن کا ایک الگ مجموعہ ''ایمان'' (کلیاتِ سلامہا و رباعیات) کے نام سے شائع کیا۔ ''ایمان'' دو دفتروں پر مشتمل ہے۔ دفتر اول میں ردیف وار بطرز دیوان سلاموں کو مرتب کیا ہے اور دفتر دوم میں، جو اسی مجموعے میں شامل ہے، تضمینیں، مخمس، رباعیات وقطعات اردو وفارسی شامل ہیں۔ آخر میں وہ قطعات تاریخ بھی شامل ہیں جو دوسرے شعرا نے لکھے۔ یہ سلام بھی اپنے مزاج کے اعتبار سے غزل جیسے ہیں۔ ان میں عقیدت کی آواز تو سنائی دیتی ہے لیکن زود گوئی کی وجہ سے وہی صورت سامنے آتی ہے جو ان کی غزل کا خاصہ ہے۔ نوحوں میں سوز کا رنگ شامل ہے۔ بحریں بھی سوز کی گائیکی کے مطابق چنی گئی ہیں اور اس کی حیثیت، زبان کے فرق کے ساتھ، گیت کے بول کی سی ہو جاتی ہے۔

اختر کے دو مجموعے اور قابل ذکر ہیں۔ ایک ''ناجو'' (٨٦۔١٢٨٥ھ) اور دوسرا ''دلہن'' (١٢٨٩ھ) ''ناجو'' میں اختر نے راگ راگنیوں کی آواز کے مطابق اسی طرح بول فراہم کیے ہیں جس طرح ابراہیم عادل شاہ نے اپنے مجموعے ''نورس'' میں یا شاہ عالم ثانی آفتاب نے ''نادرات شاہی'' میں فراہم کیے ہیں۔ ناجو پندرہ ابواب پر مشتمل ہے۔ ہر باب کو صدا کا نام دیا گیا ہے۔ اختر نے کتاب کے شروع میں لکھا ہے کہ میرا تخلص اختر ہے اور اردو فارسی میں سے بدلنے کی مجھے کبھی ضرورت نہیں پڑی لیکن اس تصنیف میں جو زبان ہندوی، بھاکا اور سنسکرت سے مملو ہے ناچار ہو کر اختر کی ''خ'' کو ''ک'' سے بدل دیا ہے تاکہ ہندوی، بھاکا اور سنسکرت کے لہجے کے مطابق ہو جائے۔ ہر چند جہاں جہاں لفظ ''اکتھر'' اختر اکے آخر یعنی مصرع دوم میں آئے تو اسے میرا تخلص ہی سمجھا جائے۔

''ناجو'' میں اختر اور ملکہ عالم کے تصنیف کردہ بول شامل ہیں۔ یہ وہی عالم ہیں جنھوں نے شاہی کے زمانے میں ''مثنوی عالم'' تصنیف کی تھی اور جن کی شاعری کا موضوع واجد علی شاہ اختر سے عالم کا عشق ہے۔ ناجو میں جو کلام اختر کا ہے اس پر ''من مصنف'' لکھا ہے اور جو عالم صاحب کے ہیں ان پر ''من عالم'' لکھا ہے اور جو بول کسی اور کے ہیں اگر نام معلوم ہے تو نام لکھ دیا ہے ورنہ صرف بول لکھ دیے ہیں۔ اس مجموعے میں جن دوسروں کے نام آتے ہیں ان میں ابراہیم عادل شاہ، بیارخان، نائک گوپال، نائک بیجو، تان سین اور میرا بائی کے نام شامل ہیں۔

''ناجو'' کے بعد اپنے شاگردوں کو موسیقی کی تعلیم دیتے ہوئے حسب ضرورت اور گیت لکھے جنھیں ''دولہن'' نامی مجموعے میں یکجا مرتب کر دیا۔ یہ مجموعہ ١٢٨٩ھ میں مرتب اور ١٢٩٠ھ میں شائع ہوا۔ اس مجموعے میں بھی اختر کے ساتھ ملکہ عالم کے گیت بھی شامل ہیں۔ ''دولہن'' کے دیباچے میں اختر نے لکھا ہے کہ اس سے پہلے مبتدیوں کے لیے ایک مجموعہ ''ناجو'' کے نام سے مرتب کر چکا ہوں جس سے تین چار سو بے زبان خوش بیان ہو گئے ہیں۔ شاگردوں کے دوران تعلیم جو مزید بول تصنیف ہوئے یا یاد آئے انھیں ''دولھن'' میں جمع کر دیا ہے۔ ان گیتوں کو دھرپد، سہرا، سرگم، چترنگ، ہوری، خیال، ترانہ، ٹپہ، ٹھمری، دادرا کے تحت جمع کیا گیا ہے اور آخر میں متفرقات کے تحت زچہ خانہ اور ساچق وغیرہ کے گیت شامل کر دیے ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ ''عالم کے بعض گیت لکھنؤ میں اب تک گائے جاتے ہیں''[٦٥]

بحیثیت مجموعی دیکھیے تو واجد علی شاہ شاہی تو نہ کر سکے لیکن ساری عمر قلم، دوات، ساز وموسیقی اور ادب وشاعری کے ساتھ گزار دی۔ یہ سہارا نہ ہوتا تو ان جیسا حساس، ذہین وخلاق انسان کلیجہ پھاڑ کر مر جاتا۔ ان کا غم بھی پہاڑ

جیسا تھا اور اس کو سہنے اور اُٹھانے کا حوصلہ بھی بڑا تھا۔ انھوں نے کم و بیش ہر صنف سخن میں طبع آزمائی کی۔ جس طرف لگ گئے ڈھیر لگا دیے۔ ان کا مجموعی کام، جو موسیقی، عروض، مثنویات، غزلیات، گیت اور نثر وغیرہ پر مشتمل ہے اتنا اور ایسا ہے کہ انیسویں صدی کی ادبی تاریخ میں ان کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ عشقیہ مثنویاں لکھیں تو یہاں بھی اپنا رنگ جمایا اور جذبہ و احساس کو مثنویوں کے بیان میں شامل کر کے پھر سے ''سادہ گوئی'' کی طرف شاعری کا رخ موڑ دیا۔ مرزا شوق کی مثنویوں پر اختر کی مثنویات کا واضح اثر موجود ہے۔ مثنوی عالم اور قلق کی مثنوی ''طلسم حیرت'' پر بھی اختر کی مثنویوں کا واضح اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ اوزان و بحور پر ایسی قدرت تھی کہ کم لوگ اس فن میں ان کو پہنچتے ہیں۔ انھوں نے نئی بحریں بھی ایجاد کیں اور ہر بحر میں شعر یا مصرع کہہ کر نمونے کے طور پر محفوظ کر دیے۔ اپنی مثنویوں کو ''رہس'' کا روپ دیا تو اس کا اثر بھی تخلیقی ذہنوں پر پڑا۔ ''جوگیا میلہ'' جس میں عوام کو بھی شرکت کی دعوت عام تھی، اس کے زیر اثر ''اندر سبھاؤں'' کا ایک سیلاب پھوٹ پڑا اور گھر گھر سبھائیں ہونے لگیں۔ رقص و موسیقی میں وہ مہارت بہم پہنچائی کہ اپنے وقت کے نائیک شمار ہوئے۔ ان کی تصنیف ''بنی'' علم موسیقی پر ان کی کتاب ''صوت المبارک (۱۲۶۷ھ) اور ''ناجو'' اور ''دولھن'' کے بول اور گیت علم موسیقی پر ان کی گہری نظر کا ثبوت ہیں۔ واجد علی شاہ میں غیر معمولی تخلیقی صلاحیت تھی اس لیے جس شعبے میں قدم رکھا، نئے نئے تجربے کیے۔ منظوم ترجمہ کرنے پر ایسی قدرت کہ بہت کم لوگ ان کا مقابلہ کر سکتے ہیں۔ زبان و بیان پر ایسی قدرت کہ کم لوگوں کو ہوگی۔ ذخیرۂ الفاظ اور صحتِ استعمال کے باعث ان کا کلام اہل لغت کے ہمیشہ کام آتا رہے گا۔ وہ لکھنؤ کی اُردوئے معلٰی کے فی الحقیقت اصل نمائندہ ہیں۔ جنسی زندگی بھی ایسی گزری کہ کم بادشاہوں کو نصیب ہوئی ہوگی۔ انھوں نے اپنے حالات نہیں چھپائے۔ عشق نامہ، بیگمات کے نام ان کے خطوط اور ''بنی'' ان کی زندگی کی کھلی کتابیں ہیں۔ تخلیقی کام ہی ان کی زندگی تھے اور اسی میں انھوں نے کلکتہ کی جلاوطنی، فورٹ ولیم کے ایام قید، لکھنؤ کا دورِ ولی عہدی اور دس سالہ شاہی گزار دی۔ انھیں معلوم تھا کہ یہ شاہی نام کی شاہی ہے۔ کاغذ اور سیاہی ہمیشہ ان کی ضرورت رہے۔

دولتِ دنیا کی اختر کچھ نہیں ہے احتیاج — ہم کو کاغذ اور سیاہی اور خامہ چاہیے

اردو نثر:

واجد علی شاہ اختر کا ذریعۂ اظہار اردو زبان تھی۔ رواج زمانہ کے مطابق ان کی زیادہ توجہ نظم گوئی کی طرف رہی۔ ''عشق نامہ'' فارسی نثر میں لکھا اور پھر اسے بھی منظوم کر دیا۔ اسی طرح پہلے علامہ مجلسی کی تصنیف ''ریاض القلوب'' کی جلد اول کا اردو نثر میں ترجمہ کیا اور جب دوسری جلد کا ترجمہ شروع کیا تو خیال آیا کہ اسے بھی نظم میں ترجمہ کیا جائے۔ اردو نثر میں جو تالیفات یادگار چھوڑی ہیں ان میں علم عروض کے بارے میں ان کی تالیف و ترجمہ ''ارشادِ خاقانی'' ہے جو عروض پر میر شمس الدین فقیر کے رسالے کا آزاد ترجمہ ہے اور واجد علی شاہ نے اس میں بہت سے ایسے اضافے کیے ہیں جو اہمیت کے حامل ہیں۔ علم عروض پر انھیں ایسی قدرت حاصل تھی کہ جب کسی کو کوئی غزل بھیجتے تو اس کی بحر کی بھی وضاحت کر دیتے۔ انھوں نے متعدد نئی بحریں بھی ایجاد کیں۔ ''ارشاد خاقانی'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ:

''اب ذرۂ بے مقدار اختر حقیر مترجم رسالہ میر شمس الدین فقیر کا، خدمت میں طالبانِ فنِ شعر کے عرض کرتا

ہے کہ شعر کے مشتاقوں کو علم، عروض اور قافیے کا بھی ضرور چاہیے اور موزوں کرنے والوں کو خبر ان دونوں فنون کی رکھنا واجبات سے ہے۔ ...اب قریب تیس برس کے سن ہوا، سوائے شغل شعر اور شاعری کے اور کوئی شوق نہیں ہوا مگر یہ سب بغیر علم عروض اور قافیے کے بے نمک تھا.....فتح الدولہ بخشی الملک محمد رضا خاں بہادر فتح جنگ المتخلص بہ برق حاضر حضور ہوئے۔ اسے زمانہ تین برس کا یا کچھ زیادہ گزرا ہوگا کہ چرچا فن شعر کا پھر تازہ ہوا۔ حقیقت میں بہادر موصوف، حکیم اس فن کا ہے۔ مؤلف کو بھی ذوق وشوق عروض اور قافیے کی طرف اور میلان طبیعت کا، اس واسطے کہ چار کی محفل میں جواب دینے سے عاری نہ ہوں، بہت بڑھ گیا اور یہ جی چاہا کہ تھوڑا سا مفید مطلب ان دونوں فنون کا بزبانِ اردوئے معلی کہ مروج اس زبانِ مبارک کے فقط ہم لوگ ہیں کس واسطے کہ جو حکام کی زبان پر آجائے اس پر احتیاج دلیل کی نہیں چاہیے، لکھوں۔ اس طرح کہ ان دونوں فنون کے حاصل کرنے والوں کو کافی ہو اور کوئی رسالہ دیکھنے کی احتیاج نہ رہے......'' [۶۶]

علم عروض پر قدرت کا اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ''کلیات اختری'' مرتب کی تو ہر غزل پر بحر کا نام مع ارکانِ وزن درج کیا۔ ممتاز جہاں نواب اکلیل محل سے خطوط مرتب کرنے کی فرمائش کی تو لکھا کہ ''اس کاتب خوش تقریر کا نامہ بھیجو اور بحر متقارب مثمن مقصور الآخر میں بھی کچھ کلام لکھوا بھیجو تو ہم اس کے نام کو دفتر پر لکھیں'' [۶۷] اور یہ اس شاعر کا امتحان تھا۔ ممتاز جہاں کو ایک غزل بھیجتے ہیں تو اس پر لکھتے ہیں ''غزل در بحر ہزج مثمن سالم اور پھر اس غزل کے مقطع میں بھی'' روی کے قاعدے کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

عجب جلوہ دکھایا باندھ کر یہ قوافی کو — روی کے قاعدے سے یہ غزل روشن ہوئی اختر [۶۸]

اسی طرح ''تاریخ ممتاز'' کے خطوط میں ہر غزل کے ساتھ بحر کی نشان دہی کی ہے اور یہ وہ غزلیں ہیں جو خطوط کا حصہ ہیں [۶۹] ''تاریخ نور'' میں بھی یہی صورت ملتی ہے [۷۰]

یہ وہ زمانہ تھا جب مقفّیٰ و مسجع نثر لکھنے کا عام رواج تھا اور جو سادہ نثر لکھتا تھا وہ اہل علم سے معذرت کرتا تھا۔ ''بنی'' لکھتے ہوئے واجد علی شاہ نے مفہوم و مطلب کو چونکہ اہمیت دی اس لیے مقفّیٰ و مسجع عبارت سے پہلوتہی کی۔ لکھا ہے کہ

انصاف حباعوں کے ہاتھ ہے۔ میرا تو بھاؤں کا ساتھ ہے۔ مقفّیٰ مسجع عبارت کا خیال نہیں کیا مگر کسی مطلب کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا بلکہ اس لحاظ سے ترک منظور ہوا کہ مطلب نہ جانے۔ عبارت آرائی سے کسی کو وہم و شبہ نہ آئے'' [۷۱]

''بنی'' اسی لیے اردو نثر کے اعتبار سے اہمیت رکھتی ہے کہ اس میں اختر نے بول چال کی زبان میں اپنا مطلب ادا کیا ہے اور مقفّیٰ و مسجع عبارت سے گریز کیا ہے۔ یہ نثر جدید اردو نثر سے قریب ہے اور اس کی ترکیب نحوی پر اردو جملے کی ساخت غالب ہے۔ یہاں فارسی اثر تحلیل ہو کر اردو زبان کے مزاج میں جذب ہو گیا ہے مثلاً

''صورت اس کی یہ ہوئی تو جیسے مرتب کیے، رادھا منزل والیوں اور سلطان خانی والیوں پر ایسی ایسی محنتیں کیں کہ صبح کا کھانا شام کو اور شام کا صبح کو نصیب ہو مگر آخر کار ان صاحبوں نے بسبب تاثیر صحبت شبانہ روزے ڈوم ڈھاڑیوں کا سا مزاج پیدا کیا۔ بھلا کیسے کا اثر نہ ہوا......القصہ یہ صلاح اور رائے یہاں تک

مفید ہوئی کہ میں نے اب عہد واثق کیا ہے کہ مدت العمر کسی ڈوم ڈھاڑی، میراثی، کلاونت، گویے، دھر پدیے، خیالیے، رقاص، پکھاوجی کے حوالے ایک اسم بھی نہ کروں گا اور ان سے اب تک رہس کا کام نہیں لیا۔ وہ کام اب ان کے آگے پانی سے بھی زیادہ پتلا نظر آئے گا'' [۷۲]

اب اس نثر کا مقابلہ ''ارشاد خاقانی'' کے اس اقتباس سے کیجیے جو اوپر درج کیا ہے۔ ''ارشاد خاقانی'' کے جملے کی ساخت پر فارسی اسلوب کا اثر نمایاں ہے۔ وہاں مبتدا خبر سے، فاعل فعل سے، فارسی نثر کی طرح، دور جا پڑا ہے اور متعلقاتِ فعل (مفعول)، جملہ معترضہ کی طرح بیچ میں آ جانے سے، فاعل اور فعل کے تعلق و ربط کو تلاش کرنا پڑتا ہے۔ ''ارشاد خاقانی'' ۱۲۶۸ھ کی تالیف ہے اور ''بنی'' ۱۲۹۲ھ کی تصنیف ہے۔ ۲۴ سال کے طویل عرصے میں اب فارسی جملے کی ساخت اردو جملے میں جذب ہو کر اردو پن کی صورت میں سامنے آ گئی ہے اور اسی کے ساتھ جدید اردو نثر سے اس کا رشتہ قائم ہو گیا ہے۔ واجد علی شاہ کی اختراعاتِ موسیقی، ترتیب رہس اور سوانحی حالات و کوائف کے ساتھ ساتھ اردو نثر کے اعتبار سے بھی ''بنی'' اہمیت رکھتی ہے۔

یہی صورت ہمیں واجد علی شاہ کے خطوط میں ملتی ہے جو انھوں نے اپنی ازواج، محلات و ممتوعات کو لکھے۔ زیادہ تر یہ وہ خطوط ہیں جو قیدِ فرنگ کے زمانے میں فورٹ ولیم سے ۱۲۷۳ھ تا ۱۲۷۵ھ کے درمیان لکھے گئے۔ کچھ خطوط ایسے ہیں جو ۱۲۷۲ھ میں لکھے گئے اور ایک خط ایسا ہے جو ۱۲۷۶ھ میں لکھا گیا۔ ''تاریخِ ممتاز'' میں لکھا ہے کہ ''طبیعت لگی رہتی ہے، جس وقت خط آتا ہے جان میں جان آتی ہے'' [۷۳]

ان خطوط میں جو بادشاہ نے ازواج کو لکھے یا ازواج نے بادشاہ کو لکھے لفظ ''تاریخ'' کا سابقہ سب مجموعوں کے عنوانات میں لگا ہوا ہے۔ یہاں لفظ ''تاریخ'' اس لیے استعمال کیا ہے کہ یہ خطوط اس زوجہ اور بادشاہ کے تعلقات کی تاریخ کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہ واجد علی شاہ کا مزاج تھا کہ وہ اپنی زندگی کے ہر واقعے، اپنی سوانح کے ہر پہلو کو محفوظ کرنا چاہتے تھے۔ شعر و شاعری، عشق نامہ، حزنِ اختر یا بنی سب ان کی سوانح کا حصہ ہیں۔ ان خطوط کو مرتب کرنے کی فرمائش کرتے ہوئے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

''اس طرح تمھارے عشق اور ہمارے حسن کا تا قیامت نام ہوگا'' [۷۴]

ایک خط میں لکھتے ہیں:

''مثل بنات النعش میرا کلام متفرق ہے۔ یہ سب جمع کرو گی تو تم بہت خوش ہوگی اور میرا نام بھی رہ جائے گا'' [۷۵]

ان خطوط سے ان کے حالات زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ ممتاز جہاں نواب اکلیل محل کو ایک خط میں لکھا

''اور کیا حال اپنی مصیبت کا لکھوں کہ برابر لکھتے شرم آتی ہے۔ بس کہیں تو وہ سامان تھا کہ جس کا ادنیٰ سا تم نے لکھا ہے اور کہاں ہم اب وہی ہیں کہ خود اپنے ہاتھ سے اپنا کام کرتے ہیں'' [۷۶]

ایک اور خط میں نواب ملکہ غزالہ کو قیدِ فرہنگ سے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''اے غزالہ گرم کھانے کو ہم ترس گئے۔ اے غزالہ آدمی ہمیں کوسوں نظر نہیں آتا...... سوائے خطوط نویسی مافیہا کے ہمیں کوئی کام نہیں'' [۷۷]

ایک خط میں نواب نور زماں بیگم کو لکھتے ہیں کہ:

''جانِ من ہم اکیس مہینے سے سترہ آدمیوں سمیت قلعۂ فورٹ ولیم میں مقید ہیں'' [۷۸]

نواب مشغلۃ السلطان کو لکھتے ہیں کہ یہ واقعہ لکھنؤ سے کان پور جاتے ہوئے پیش آیا:

''جانِ من! ہم عجیب بلاؤں میں مبتلا ہیں۔ خلقت خدا کی ہمارے حال پر روتی ہے۔ جنگلوں کی دھوپ میں ڈاک کی گاڑی راہ میں پہاڑوں پر الٹ گئی۔ کوسوں پیادہ چلے، تلوؤں میں کانٹے چبھ چبھ گئے۔ پاؤں چلتے چلتے چھلنی ہوگئے۔ اب کرائے کے مکان میں رہتے ہیں'' [۷۹]

ایک خط میں نواب نورزماں بیگم کو اپنی رہائی کی اطلاع دیتے ہیں:

''اللہ نے میرے حال پر رحم کیا کہ میں تاریخ ساتویں شہر حال روز شنبہ کو قلعہ سے رہا ہو کے موچی کھولے میں آیا'' [۸۰]
قید فرنگ نے جب طول پکڑا تو وہ دوسرے تخلیقی کاموں میں ایسے مصروف ہوئے کہ خط لکھنے کے لیے فرصت نکالنا مشکل ہوگیا۔ اور ذوالفقارالدولہ کو ہدایت کی کہ وہ ان کی طرف سے خط لکھیں جس کا ذکر اپنے خطوط میں کیا ہے۔ اسی زمانے میں وہ اپنا کلیات مرتب کرنے میں مصروف تھے۔ نواب مشغلہ کو یہ بھی لکھا کہ ''اس دو برس کی مقیدی میں اس قدر کلام موزوں کیا ہے جس کا حد و حصر نہیں''۔ بعض خطوں میں انگریزوں سے اپنی بے زاری اور ان کی ناانصافیوں کا بھی ذکر کیا ہے:

''کیا کروں زمین سخت اور آسمان دور ہے۔ میرا کیا قصور ہے۔ خدا غارت کرے ان لوگوں کو جنھوں نے خانہ بربادی ہماری کی اور آپ خوش خوش حکمرانی کرتے ہیں اور ان کے ہوا خواہ ان کے ہمراہ ان کا دم بھرتے ہیں۔ ہمیں تو آج تک فلک نے ایسا پیسا ہے کہ مغز کا بھیجا ناخن سے نکلتا ہے.....'' [۸۱]

اپنے خطوط میں حسن و عشق کے واقعات کو یاد کر کے تصور کی جذباتی دنیا بھی آباد کی ہے۔ اس لحاظ سے بھی یہ خطوط دلچسپ ہیں۔ اکثر خطوں میں اگر اظہارِ محبت کے علاوہ کچھ اور باتیں بھی آ گئی ہیں تو وہ انھیں ختم کر کے ''آمدم بر سر عشق'' لکھ کر عشق و محبت اور وصل و فراق کی باتیں شروع کرتے ہیں اور ماضی کی دنیا نئے سرے سے آباد کر لیتے ہیں۔

اگر واجد علی شاہ کی نثر کو دیکھیں جو انھوں نے ''بنی''، ''ارشاد خاقانی'' یا ریاض القلوب اور بیگمات کے نام اپنے خطوط میں استعمال کی ہے تو اس میں ''ریاض القلوب'' کے اردو ترجمے کی عبارت پر فارسی ترکیب نحوی اور فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے لیکن ''بنی'' یا خطوط میں یہ اثر بہت کم ہوگیا ہے اور اردو ترکیب نحوی اور جملے کی ساخت عبارت پر حاوی آ گئی ہے۔ واجد علی شاہ کی نثر میں زیادہ تر مطلب و مقصد کو بیان کرنے پر زور ہے جس کی وجہ سے وہ اس دور کی مقبول و مروج انداز نگارش کو ترک کر کے جس کا ذکر انھوں نے ''بنی'' کے دیباچے میں کیا ہے اور جس کا حوالہ ہم پہلے دے آئے ہیں، حسب ضرورت بول چال کی زبان کو ہی استعمال کرتے ہیں۔ ان کے زبان و بیان پر لکھنؤ کی اردوئے معلیٰ کی فطری شان موجود ہے۔ نواب اکلیل محل کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''قاصد بہت کم یاب ہیں کہ جن کے ہاتھوں دو دل لکھ کر بھیجا کروں۔ اگر کوئی ڈاکیہ نصیبوں سے ہاتھ آ گیا تو ہزار ہزار منت اور سماجت سے بات جوڑ جوڑ کر ایک آدھ خط روانہ کیا۔ خیر شکر خدا کا کہ حاکم ہو کر محکوم بننا پڑا۔ کبھی کبھی کوئی خط تم صاحبوں میں سے جو آ جاتا ہے۔ گویا جانِ تازہ آتی ہے۔ ..... فضل خدا اگر ہو تو سب ایام غم بات کہتے کہتے کٹ جاتے ہیں۔ خوف ظالموں کو نہیں ہے۔ اتنا ستایا اس پر بھی باز نہیں آتے۔ وہی اس کا اجر دے گا۔ ہم تم سب سارا شہر تو مظلوم ہے۔ کیا حق سبحانہ و تعالیٰ مظلوموں کو ظالموں ہی کے پنجۂ قدرت میں رکھے گا، مظلوموں کی داد نہ دے گا۔ شام غم کب تک گھیرے رہے گی۔ دنیا سب

تک منہ پھیرے رہے گی۔ کیا صبحِ امید نہ ہوگی۔ شعاعِ عدل خورشید نہ ہوگی۔ دامِ بلا کب تک بچھا رہے گا۔ جو بن دنیا کب تک بن بن کے دکھائے گی۔ ہمارا دل خود ایسی بیسوا دغا باز پر نہیں ہے۔ اس سے چمٹو تو نخرے کرتی ہے اور اگر منہ موڑو تو پاؤں پڑتی ہے۔ اس کی یہی چالیں ہیں۔ غضب پیٹ سے پاؤں نکالے ہیں۔ مگر کیا ہوتا ہے۔ میرا اور اس کا دونوں کا بنانے والا تو کوئی اور ہے......." [۸۲]

واجد علی شاہ کے خطوط کا یہ عام اسلوب ہے۔ اس میں عبارت مقفیٰ بھی ہے لیکن اس کے باوجود بیان میں سادگی ہے۔ قافیہ بند نثر اس دور کی ریت ہے اسی ریت کو سادگی، کے ساتھ، واجد علی شاہ نے نبھایا ہے اور تو طرزِ مرصع یا فسانۂ عجائب والی تصنع پسند عبارت کی پیروی نہیں کی ہے۔ یہاں اردو جملے پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر تحلیل ہوگیا ہے اور اسی کے ساتھ اردو پن نمایاں ہوگیا ہے۔ جہاں کہیں بھی مقفیٰ عبارت آتی ہے وہاں اُردو پن کی فطری سادگی برقرار و نمایاں رہتی ہے مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

"تمھارا تو وہ حال ہے۔ ہمارا بیان سنو۔ کدھر خیال ہے۔ چہرہ ارغوانی زعفرانی ہے۔ فراموش ساری لن ترانی ہے۔ عیش وعشرت کہانی ہے۔ ہر دم آہِ سرد بھرتا ہوں۔ کروٹیں لے لے کر صبح کرتا ہوں۔ دیکھنے والے روتے ہیں۔ منھ آنسوؤں سے دھوتے ہیں۔ شوقِ وصال ہر دم ترقی پر ہے۔ ولولۂ بوس و کنار شرح سے باہر ہے۔ جس دم کوئی بات تمھاری یاد آتی ہے، بے ساختہ لبوں پر فریاد آتی ہے۔ ہوش و حواس جاتے رہتے ہیں۔ فلک کی طرف دیکھ کر ہم یہ کہتے ہیں کہ "اے بے مہر اس ماہ سے اختر کو کب ملائے گا۔ کس روز چہرۂ روشن دکھائے گا۔ کس وقت عاشق و معشوق ہم آغوش ہوں گے، کس روز غم و رنج، دوری و فراق فراموش ہوں گے" [۸۳]

اس اقتباس میں کم و بیش ہر جملہ مقفیٰ ہے۔ اس میں رعایتِ لفظی اور صنعت المراۃ النظیر نے عبارت کو مسجع بھی بنادیا ہے لیکن اس کے باوجود عبارت میں بول چال کی زبان سے پیدا ہونے والی فطری سادگی موجود ہے۔ عبارت میں اردو پن اس لیے نمایاں ہے کہ جملوں کی ساخت فارسی نہیں بلکہ اردو ہے۔ اس عبارت میں ڈھیلا پن بھی نہیں ہے۔ ہر جملہ مطلب اور مافی الضمیر کو واضح کررہا ہے۔ قافیے کی وجہ سے بھرتی کے جملے جو گاہ گاہ فسانۂ عجائب میں ملتے ہیں اختر کی عبارت میں نہیں ہیں۔ یہی اس کی خصوصیت ہے۔ یہ وہ مستقبل کی نثر ہے جس کے ڈانڈے جدید اردو نثر سے ملے ہوئے ہیں۔ یہاں اردو نثر سارے اثرات کو جذب کرکے اب خود اپنی الگ صورت بنانے میں کامیاب ہوگئی ہے۔ یہ نثر جدید اردو نثر کے ارتقا کی کڑی ہے۔

ان خطوط میں القاب بھی دلچسپ ہیں جن سے قربت اور وصل کی لذت پیدا ہوتی ہے اور جن سے مکتوب الیہ کے اندر بھی یہی جذبات برانگیختہ ہوتے ہیں۔ تاریخ ممتاز، تاریخ غزالہ، تاریخ نور تاریخ مشغلہ کوئی سا مجموعۂ خطوط دیکھ لیجیے ہر جگہ القاب و آداب یہی کام کرتے ہیں۔

واجد علی شاہ "اردو رہس" کے بھی باوا آدم ہیں۔

رہس:

شاعری اور رقص و موسیقی واجد علی شاہ اختر کے وہ شوق تھے جن سے وہ ساری عمر پوری طرح وابستہ رہے اور ان پر بے دریغ روپیہ صرف کیا۔ بیس سال کی عمر میں جب وہ ولی عہد مقرر ہوئے تو ان کے یہ شوق اور بھی جوان

ہوگئے۔ جوان اور خوبصورت پیشہ ور لڑکیاں ان کے ہاں ملازم تھیں جنھیں وہ پریاں کہتے تھے اور رقص و موسیقی کی تعلیم دلوا کر ان کے گانے ناچنے سے لطف اندوز ہوتے تھے۔ ''عشق نامہ'' میں لکھا ہے کہ ''مجھ کو جلسے کی ترتیب دینے اور گانے والیوں کے جمع کرنے کا بہت خیال تھا، اسی سبب سے سازندے اور علم موسیقی کے کاملوں کی تلاش بہت تھی کہ پریوں کی تعلیم دی جائے اور ان کی مشق ترقی پذیر ہو'' [۸۴] واجد علی شاہ لکھتے ہیں کہ ''اسی درمیان ایک مختصر مکان برائے تعلیم قواعدِ علم موسیقی تجویز کیا گیا۔ فرش فروش مع پردہ اور دیگر سامانِ آرایش و زیبایش وغیرہ سے اچھی طرح سج کر پری خانہ کے نام سے موسوم کیا گیا جو پریوں اور سرودیوں کے قبضے میں رہتا تھا..... میں بھی قواعدِ علم موسیقی کے حاصل کرنے میں بدل مشغول و مصروف رہتا تھا'' [۸۵] ان پریوں میں اضافہ اور ادل بدل ہوتی رہتی تھی۔ ان کا یہ شوق اتنا بڑھا، جیسا کہ خود انھوں نے لکھا ہے کہ ''اسی طرح تھوڑا سا زمانہ گزرنے پر میرے دل میں یہ خیال آیا جس قدر گانے بجانے والی عورتیں مل سکیں اپنے گھر میں ڈالنا چاہیے اور ہر شخص سے یہی فرمائش تھی۔ جو اس قسم کی عورتیں حاضر کرتا تھا وہ لفظ ''معروضہ'' سے عرض کرتا تھا یعنی فلاں معروضہ حاضر ہے۔ کیا معنی کہ فلاں ناچنے یا گانے والی عورت حضور کے گھر پڑنے پر راضی ہے۔ یہ اصطلاحاً لکھا گیا۔ اگر کسی مقام پر لفظ معروضہ آئے تو اس سے یہی معروضہ مراد ہوگی اور اگر لفظ عرضی یا عرض داشت آئے تو اس کا مفہوم وہی ہوگا جو اس کے اصل معنی ہیں'' [۸۶] اس پری خانے سے عیش و نشاط کے جلسے ترتیب دیے جاتے تھے۔ ان ناچنے گانے والیوں کے لیے، تاکہ وہ پریاں نظر آئیں کارچوبی کے پر بھی بنوائے گئے تھے جو ان کے لگا دیے جاتے تھے۔ اس سے پرستان کا سا سماں پیدا ہو جاتا تھا۔

ہر سال سالگرہ کے موقع پر جوتشیوں نے واجد علی شاہ کو جوگی بنانے کا مشورہ دیا تھا۔ ان کی والدہ ہر سال انھیں جوگی بناتیں اور جب وہ ولی عہد مقرر ہوئے اور پری خانہ قائم کیا تو سالگرہ کے موقع پر اندرون محل ایک بڑا جلسہ کیا جاتا تھا جہاں پریوں کے رقص سے جلسے کو طرب انگیز بنایا جاتا تھا۔ ولی عہد جوگی بنتے اور کوئی پری جوگن بنتی اور بزم رہس ترتیب دی جاتی۔ ''عشق نامہ'' کے بیان ۸۷ میں واجد علی شاہ نے ان رہسوں کا ذکر کیا ہے۔ جوگی اور جوگن کی رسم تو سالگرہ کے موقع پر ادا کی جاتی تھی لیکن یہیں سے واجد علی شاہ کو خیال آیا کہ کنھیا اور رادھا کے رہس بھی کھیل جائے اور پھر یہ رہس بھی اس میں شامل ہوگیا اور پریاں، گوپیاں بن کر، کرشن سے اظہارِ عشق کرنے لگیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ ''جب کرشن یکا یک گوپیوں کی نگاہوں سے اوجھل ہوگئے.... تو وہ کرشن کی یاد میں محو ہو کر ان کے کارناموں کی نقلیں کرنے لگی تھیں۔ اس لیے، اس لیلا میں کرشن اور گوپیوں کے حلقے کے ناچ کے ساتھ کرشن کے واقعاتِ زندگی کی نقلیں بھی شامل ہوگئیں۔ واجد علی شاہ بھی رہس سے یہ دونوں چیزیں مراد لیتے ہیں'' [۸۷] یعنی لفظ رہس میں حلقے کا ناچ بھی شامل ہے اور نقل نانک یا کھیل بھی۔ ناچ کی ۳۲ صورتوں کی تفصیل واجد علی شاہ کی موسیقی کے بارے میں تصنیف ''صوت المبارک'' میں درج ہے اور اس کی تصویریں بھی اپنی دوسری تصنیف ''بنی'' میں دی ہیں۔ رقص کی ان سب صورتوں کے بارے میں ہدایات ''بنی'' میں ملتی ہیں جس میں لباس، انداز اور کس وقت اور کس لمحے کیا کرنا ہے یہ بھی درج کیا ہے۔ جو تفصیلات ''بنی'' میں درج ہیں، ان کی مدد سے آج بھی رہس کا یہ رقص ترتیب دیا جا سکتا ہے۔ ولی عہدی کے زمانے میں جو رہس تیار ہوا اس کے بارے میں واجد علی شاہ نے لکھا ہے کہ ''حقیقت میں جیسا رہس میری سرکار میں تیار ہوا ہے، ایسا کہیں نہ تیار ہوا ہوگا.... لوازمات.... کئی لاکھ روپے میں تیار ہوئے تھے'' [۸۸] اس میں جو رہس کھیلا گیا تھا اس میں مکالمے دوہروں کی زبان میں ہوتے تھے۔ مفصل ہدایات کے ساتھ رادھا کنھیا کے

دو قصے (کھیل) ''بنی'' میں درج ہیں جن کے بارے میں ادیب نے لکھا ہے کہ ''یہ ڈراما'' رادھا کنھیا کا قصہ'' کے نام سے واجد علی شاہ نے اپنی ولی عہدی کے زمانے میں یعنی ۱۲۵۸۔۱۲۶۲ھ کے درمیان.... لکھا تھا اور بعد کو اپنی کتاب ''بنی'' میں شامل کر دیا جو ۱۲۹۲ھ کی تصنیف ہے....... ''بنی'' میں رادھا کنھیا کا ایک دوسرا قصہ بھی ہے..... معلوم نہیں کہ یہ دوسرا قصہ انھوں نے لکھنؤ میں لکھا یا کلکتے میں''[۸۹] رادھا کنھیا کے اس قصے کو ادیب نے مرتب کر کے اپنی اسی کتاب میں بطور ضمیمہ شامل کر دیا ہے اور اسے اردو کا پہلا ڈراما قرار دیا ہے۔ اس میں پری خانہ کی پریوں نے مختلف روپ دھارے تھے مثلاً سلطان پری نے رادھا، ماہ رخ پری نے کنھیا اور یاسمن پری، عزت پری، دل ربا پری، حور پری نے گوالنوں کا کردار ادا کیا تھا۔ عشق نامہ (نثر فارسی) اور اس کے اردو ترجمے ''محل خانہ شاہی'' میں بھی اس کی تفصیل درج ہے اور ''بنی'' میں بھی رادھا کنھیا کے رہس کی تفصیل درج ہے[۹۰] ادیب نے اس رہس کے پہلے جلسے کا سال ۱۲۵۹ھ کے آخری حصے یا ۱۲۶۰ھ کے ابتدائی حصے میں مقرر کیا ہے جو ۱۸۴۳ء کے مطابق ہے[۹۱] قرائن کہتے ہیں اور یہی میری رائے ہے کہ یہ دونوں رہس اور دوسرے رہسوں کی طرح لکھنؤ ہی میں تیار ہوئے تھے اور کلکتہ میں جب تیار کیے تو حسب ضرورت اسی میں تبدیلیاں کی گئی ہوں گی۔ باقی اور رہس مٹیا برج میں شاہی جانے کے بعد تیار نہ کیے جا سکے البتہ یہ دونوں، چونکہ نسبتہً کم لاگت پر تیار ہو سکتے تھے، اس لیے کلکتے میں انھیں ہی تیار کیا لیکن ان میں زیورات ولباس کی وہ شان نہیں تھی جو لکھنؤ میں ہوتی تھی۔ خود واجد علی شاہ کو اس بات کا احساس تھا۔ ''بنی'' کے چوتھے باب میں دوسرے قصے کے خاتمے پر لکھتے ہیں:

''المنۃ للہ کہ تا ۱۲۹۲ھ ہجری مقام کلکتہ محلہ مٹیا برج میں یہ دونوں قصے الگ الگ مع چھتیس رہسوں کے تیار اور مرتب ہیں البتہ مقدمات حلی اور زیور میں راقم سے اس قدر مہیا نہ ہو سکا جو تکمیل کرتا۔ زمانِ سلطنت اور استقلال میں سب کچھ خدا نے عطا کیا تھا اور اب بھی اس کی ذات سے امید ہے''[۹۲]

رادھا کنھیا کے قصے کا تعلق رقص و موسیقی سے بھی تھا اور ہندو اسطور سے بھی۔ اس میں ناٹک کا عنصر بھی شامل تھا۔ مصنف کی ہدایات کے ساتھ غربت، صحرا اور پریوں کے مابین مکالمے، کنھیا اور رادھا کے درمیان گفتگو اور ساتھ گانا بجانا اور رقص، یہ سب عناصر واجد علی شاہ کے رہس میں موجود تھے۔ ایسے میں اگر ان رہسوں کو ناٹک، کھیل یا ڈراما کہا جائے تو مناسب ہوگا۔ یہ اردو ڈرامے کی پہلی صورت ہے اور اس کے بعد رقص، موسیقی اور ناٹک کی یہ ایک ایسی روایت بن گئی کہ اسی پر متعدد ڈرامے، تمثیلیں تیار ہوئیں جن میں رقص و موسیقی اور عشق مل کر ایک نئے قسم کا ناٹک بن گئے تھے۔ ڈراما کمپنیوں نے بھی اسی روایت کو اپنایا۔ عوام و خواص یہی پسند کرتے تھے اور یہی روایت آغا حشر کاشمیری کے ڈراموں تک سفر کرتی ہے۔ اس کے بعد جب اردو فلم کی دنیا آباد ہوئی تو اس نے بھی رقص، موسیقی، اور عشقیہ قصے کی روایت کو اختیار کر لیا اور یہ روایت آج تک ہماری فلموں میں موجود ہے۔ اس روایت کے مخرج و منبع کو تلاش کیا جائے تو ہم واجد علی شاہ کے رہسوں تک پہنچ جائیں گے۔ خود اندر سبھا کی روایت بھی واجد علی شاہ کے رہسوں کی مرہونِ منت ہے جس میں ان رہسوں کا مزاج و رنگ شامل ہے۔ اس کی بھی پہلی صورت ہمیں واجد علی شاہ کے رہسوں میں نظر آتی ہے۔ اس لحاظ سے واجد علی شاہ کو اردو ناٹک / اردو ڈرامے کا باوا آدم کہنا چاہیے۔

واجد علی شاہ کی بادشاہت کے زمانے میں رہس کے تین جلسے قابلِ ذکر ہیں۔ ولی عہدی کے زمانے میں جب وہ موتی خانم کے عشق میں مبتلا تھے اور ان کی عمر ۱۸ سال تھی تین مثنویاں ''افسانۂ عشق، دریائے تعشق اور بحر الفت

کے نام سے نظم کی تھیں۔ شاہی کے زمانے میں جب ایک دن وہ اپنی مثنوی دریائے تعشق پڑھ رہے تھے تو انھیں خیال آیا کہ اس مثنوی کو رہس (ناٹک) کا روپ دیا جائے:

کیا ایک دن قصدِ سیر کتاب — لگا دیکھنے مثنوی میں شتاب
تعشق کا دریا ہے جو مثنوی — عجائب تماشا ہے جو مثنوی
ہوا مجھ کو الہام یہ ناگہاں — کہ ہو نقل سے اصل یہ داستاں
مقرر ہوا اک جلسۂ مرد وزن — کھنچے نقشۂ قصۂ دل پسند

(عشق نامہ منظوم)

مثنوی دریائے تعشق کے، جس کا مطالعہ ہم پہلے کرآئے ہیں، رہس کو بڑی تیاری اور زرکثیر صرف کر کے تیار کیا گیا جس پر ہر ماہ ایک لاکھ روپیہ صرف ہو رہا تھا:

نہیں صرف میں کچھ کفایت کا حرف — کہ ہر ماہ میں لاکھ ہوتے ہیں صرف

تقریباً ایک سال اس کی تیاری میں لگا اور ربیع الثانی ۱۲۶۷ھ میں یہ پیش کیا گیا[۹۳] جس میں شاہی خندان کے لوگ مدعو تھے۔ مثنوی دریائے تعشق کا یہ رہس/ناٹک پوری جزئیات کے ساتھ پیش کیا گیا تھا اس لیے اسے پیش کرنے میں ایک مہینہ دس روز لگے۔ ''تاریخِ اقتداریہ'' میں اس کی چودہ قسطوں کا ذکر کیا گیا ہے[۹۴] رجب علی بیگ سرور نے ''فسانۂ عبرت'' میں لکھا ہے کہ ''رہس مبارک بے مشورۂ غیر ایجاد ہو چکا ہے۔ صدہا ملازم نو کو فیض تعلیم سے اس کا کام یاد ہو چکا ہے۔ بڑے بڑے دھوم دھام کے ازدحام کے جلسے رہے۔ صبح و شام کے جلسے رہے۔ لاکھوں روپیہ خرچ ہو گیا۔ جو چیز ہے نادر ہے، اعلیٰ ہے۔ متفق اللفظ سب کا یہ کلام ہے۔ اس سے بہتر اللہ کا نام ہے''[۹۵] یہ ناٹک عوام نے نہیں دیکھا لیکن اس کی شہرت دور دور تک پھیل گئی اور بعد میں جب پارسیوں کی ناٹک منڈلیاں وجود میں آئیں اور اردو ناٹک/اسٹیج نے ایک نیا روپ دھارا تو مثنوی ''دریائے تعشق'' کو بنیاد بنا کر ڈرامے تیار کیے گئے۔ ادیب نے، دریائے تعشق کی بنیاد پر، حباب رام پوری اور شفیق اکبرآبادی کے دو الگ الگ ڈراموں کا ذکر کیا ہے''[۹۶]

''دریائے تعشق'' کا یہ ناٹک اتنا پسند کیا گیا کہ واجد علی شاہ نے اپنی مثنوی ''افسانۂ عشق'' کو بھی ناٹک کی صورت میں پیش کرنے کا اہتمام کیا۔ رجب علی بیگ سرور نے اس کی تفصیل ''فسانۂ عبرت'' میں پیش کی ہے:

''دفعتہً مرد و زن کا نصیب یار ہوا۔ دوسرا جلسہ تیار ہوا۔ وہ اس سے، یہ اس سے بہتر ہوا۔ عجب چاشنی کا قند مکرر ہوا...... کس قدر جلد یہ کارخانہ درست ہوا۔ ایسی بات کس کے کان میں آئی ہے۔ ہتھیلی پر سرسوں جمائی ہے۔ جل جلالہ، کیا ذہنِ عالی فکر رسا ہے۔ نام ایک، کام سب جدا جدا ہے''[۹۷]

''افسانۂ عشق'' کا پورا قصہ ناٹک کے روپ میں جلسے کے سارے لوازموں کے ساتھ پیش ہوا اور اس کی تیاری میں اس لیے زیادہ وقت نہیں لگا کہ سارے کردار پہلے ناٹک سے تجربہ حاصل کر چکے تھے اور پسند کیے جانے کے سبب ان کے حوصلے بلند تھے۔ سرور کے اس جملے سے: ''کس قدر جلد یہ کارخانہ تیار ہوا'' اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ناٹک/رہس ۱۲۶۸ھ میں پیش ہوا جس میں جو کچھ مثنوی میں بیان ہوا تھا پورے اہتمام سے دکھا دیا۔

رہس/ناٹک کے ان دو کامیاب جلسوں کے بعد واجد علی شاہ نے اپنی تیسری مثنوی ''بحر الفت'' کے ناٹک/رہس کا اہتمام کیا۔ قیاساً کہہ سکتے ہیں کہ یہ ۱۲۶۹ھ میں کسی وقت کھیلا گیا۔ ادیب نے پہلے اور دوسرے

رہس/ ناٹک کے سامان، لباس، عملے وغیرہ کی تفصیلات دی ہیں [۹۸]

ان تینوں رہسوں/ ناٹکوں میں شاہی خاندان اور طبقۂ خواص کے مخصوص لوگ مدعو کیے گئے تھے لیکن ۱۲۶۹ھ میں سال گرہ کے موقع پر واجد علی شاہ نے ''جوگیا میلے'' کو ایک نئی صورت دی اور اس میلے کو سارے شہر کے عوام وخواص کے لیے کھول دیا بس شرط یہ تھی کہ جو بھی آئے گیرواں رنگ کے کپڑے پہن کر آئے۔ یاد رہے کہ واجد علی شاہ کو، جوتشیوں کے کہنے کے مطابق، ہر سال ان کی والدہ ماجدہ جوگی بناتی تھیں۔ ''عشق نامہ'' میں لکھا ہے کہ ۱۲۶۹ھ میں انھوں نے ایک نیا حکم دیا کہ جوگیا میلے کی اس سال زیادہ تیاریاں ہوں اور سب زن و مرد، بوڑھے بچے، بیگمات وازواج، امیر محتاج، اہلِ بازار، اہل دربار، ادنیٰ واعلیٰ جوگیا لباس پہنیں۔ یہ میلا قیصر باغ میں رکھا گیا تھا۔ ۱۱ شوال ۱۲۶۹ھ کو یہ میلا شروع ہوا اور تین دن تک لگا تار رہا'' [۹۹] ۱۲۶۹ھ واجد علی شاہ کی تخت نشینی کا ساتواں سال تھا۔ ۱۲۷۰ھ میں دوسرا جوگیا میلہ ہوا اور ۱۲/ ذیقعد ۱۲۷۱ھ روز پنج شنبہ (جولائی ۱۸۵۵ء) کو تیسرا میلا ہوا اور ۱۴/ ذیقعد کو ختم ہوا [۱۰۰] عوام وخواص سب کے لیے اس میلے کو کھول دینے سے بادشاہ کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ ہوا اور اس بڑھتی ہوئی مقبولیت کو سونگھ کر انگریزی حکومت نے چوتھے میلے سے پانچ مہینے پہلے ہی ۱۲۷۲ھ میں واجد علی شاہ کو اس قول کے مطابق کہ نہ رہے بانس نہ بجے بانسری، معزول کر دیا۔ اب اس میلے کے زیر اثر عوامی سطح پر نئے نئے جلسے وجود میں آنے لگے۔ واجد علی شاہ نے عشق نامہ منظوم میں لکھا ہے کہ:

ہزاروں نے کی پیروی اختیار	دیے جلسے اپنی طرح پر قرار
نیا ناچ گانا نئی گفتگو	یہی جلسہ اب عام ہے کوبکو
یہاں تک کہ اطفال بھی صبح وشام	یہی کھیل اب کھیلتے ہیں مدام

(عشق نامہ منظوم)

اس کے زیر اثر متعدد اندر سبھائیں لکھی گئیں جن میں امانت کی ''اندر سبھا'' شاہکار کا درجہ رکھتی ہے اور یہ سب کچھ واجد علی شاہ کے رہسوں کا اثر تھا۔ رہس، ناٹک، اندر سبھا کی یہ روایت انگریزی ڈرامے کی روایت سے بالکل مختلف تھی اور پہلی بار ناٹک کی روایت ہند مسلم کلچر میں ابھری تھی۔ تاریخی لحاظ سے یہ بڑی اہم بات ہے۔ آیئے اب آگے چلتے ہیں۔

حواشی:

[۱] King wajid Ali Shah of Awadh, Vol I, Mirza Ali Azhar, P 504-509, Royal Book Company, Karachi, 1982.

[۲] تاریخ اودھ، نجم الغنی خاں، جلد پنجم، ص ۵۸، کراچی ۱۹۸۳ء

[۳] قیصر التواریخ، کمال الدین حیدر، جلد دوم، ص ۶، مطبع نول کشور ۱۸۹۶ء

[۴] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، کوکب قدر، سجاد علی میرزا، ص ۵۴، دہلی ۱۹۹۵ء

[۵] سلطان عالم واجد علی شاہ، سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۳۱۷۔۳۱۹، آل انڈیا میرا اکاڈمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء

[۶] وزیر نامہ، وزیر السلطان سید محمد امیر علی خاں بہادر، ص ۹۹۔۱۰۰، مطبع نظامی کان پور ۱۲۹۲ھ/ ۱۸۷۵ء
[۷] بنی، واجد علی شاہ، ص ۲۳۸، مطبع سلطانی ۱۲۹۴ھ
[۸] تاریخ اودھ، جلد پنجم، نجم الغنی خاں، ص ۱۲۳۔۱۲۵، کراچی ۱۹۸۳ء
[۹] وزیر نامہ، بحولہ بالا، ص ۱۲۸۔۱۳۰
[۱۰] تاریخ اودھ جلد پنجم، بحولہ بالا، ص ۱۵۱
[۱۱] وزیر نامہ (فارسی) بحولہ بالا، ص ۱۳۲۔۱۵۲
[۱۲] ایضاً، ص ۱۵۳۔۱۵۴
[۱۳] قیصر التواریخ جلد دوم، کمال الدین حیدر، ص ۱۳۷۔۱۴۰، مطبع نول کشور ۱۸۹۶ء
[۱۴] تاریخ نور، واجد علی شاہ، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۹۷، دائرہ ادب پٹنہ، ۱۹۷۲ء
[۱۵] خطوط غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۶۴۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۶۹ء
[۱۶] تاریخ اودھ، جلد پنجم، بحولہ بالا، ص ۱۳۵
[۱۷] بحر الفت، واجد علی شاہ، ص ۳۳، سلطان المطابع
[۱۸] سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۴۳، میرا کاڈمی لکھنؤ، ۱۹۷۷ء
[۱۹] ایضاً، ص ۵۰
[۲۰] محل خانہ شاہی، مرزا فدا علی خنجر، ص ۱۰۔۱۲، سیٹھ کندن لال پریس لکھنؤ ۱۹۱۸ء
[۲۱] ایضاً، ص ۸۹
[۲۲] ایضاً، ص ۵۸
[۲۳] بنی، واجد علی شاہ، ص ۲۷۷۔۲۸۳، مطبع سلطانی ۱۲۹۴ھ
[۲۴] تاریخ اودھ جلد پنجم، ص ۱۶۸، کراچی ۱۹۸۳ء
[۲۵] وزیر نامہ، سید ابراہیم علی خاں بہادر، ص ۱۲۵، مطبع نظامی کان پور، ۱۲۹۲ھ
[۲۶] ایضاً، ص ۱۰۱
[۲۷] ایضاً، ص ۱۲۶۔
[۲۸] ایضاً
[۲۹] ایضاً، ص ۱۲۷
[۳۰] سلطان عالم واجد علی شاہ، سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۴۲۔۱۴۳، میرا کاڈمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء
[۳۱] بنی، بحولہ بالا، ص ۳۴۵
[۳۲] واجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات'' کوکب قدر سجاد علی مرزا، ص ۳۶۵۔۳۶۶، ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء
[۳۳] بنی، واجد علی شاہ، بحولہ بالا، ص ۳۲۲
[۳۴] بنی، بحولہ بالا، ص ۲۴۱۔۲۴۳
[۳۵] واجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی مرزا، ص ۳۷۵۔۳۷۴، نئی دہلی ۱۹۹۵ء

[۳۶] سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۳۵۔۲۲۴، میرا کاڈمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء
[۳۷] تاریخ مشغلہ، واجد علی شاہ، مرتبہ مع حواشی محمد اکرام چغتائی، پاکستان رائٹرز کواپریٹو سوسائٹی لاہور ۱۹۸۵ء سے شائع ہوگئی ہے۔ محولہ بالا کتاب میں نواب آبادی جان بیگم کے نام واجد علی شاہ اختر کے خطوط شامل ہیں۔
[۳۸] محل خانہ شاہی (ترجمہ عشق نامہ فارسی) از فدا علی خنجر، ص ۱۲، سیٹھ کندن لال پریس لکھنؤ ۱۹۱۸ء
[۳۹] مثنوی بحر الفت، واجد علی شاہ، ص ۳۳، سلطان المطابع لکھنؤ
[۴۰] دریائے تعشق، واجد علی شاہ اختر، ص ۹، مطبع نول کشور، کان پور، ۱۸۸۵ء
[۴۱] سلطان عالم واجد علی شاہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۰۰، میرا کاڈمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء
[۴۲] سبب تالیف افسانہ عشق، محولہ بالا، سلطان المطابع لکھنؤ
[۴۳] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۴۰، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۷ء
[۴۴] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ص ۱۱۸، ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء
[۴۵] بحر الفت، واجد علی شاہ، سلطان المطابع لکھنؤ
[۴۶] سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۸۵، میرا کاڈمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء
[۴۷] ایضاً، ص ۱۸۶۔۱۹۰
[۴۸] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ص ۱۳۳، نئی دہلی ۱۹۹۵ء
[۴۹] سلطان عالم واجد علی شاہ، محولہ بالا، ص ۱۵۲
[۵۰] ایضاً، ص ۱۹۰
[۵۱] ایضاً، ص ۱۹۱
[۵۲] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۱۴۱
[۵۳] مثنوی حزنِ اختر، واجد علی شاہ، مرتبہ امجد علی خاں، ص ۷۷۱، لکھنؤ ۱۹۸۱ء
[۵۴] ایضاً، ص ۱۴۴
[۵۵] بنی، واجد علی شاہ، ص ۲۴۲، مطبع سلطانی کلکتہ ۱۲۹۵ھ
[۵۶] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ص ۳۴۵، دہلی ۱۹۹۵ء
[۵۷] ایضاً، ص ۳۵۳، ص ۳۵۸
[۵۸] ایضاً، ص ۳۵۳، ص ۳۵۸
[۵۹] تاریخ ادب اردو جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۲۶۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء
[۶۰] خاور نامہ رستمی، رستمی بیجاپوری، مرتبہ شیخ چاند، ص ج، ترقی اردو بورڈ کراچی ۱۹۶۸ء
[۶۱] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۱۵۔۶۱۴
[۶۲] اردو مثنوی شمالی ہند میں، گیان چند، ص ۱۸۴، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی ۱۹۸۷ء
[۶۳] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۶۱۶۔
[۶۴] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۳۳۰

[۶۵] سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۶۷، میرا کاڈمی ۱۹۷۷ء

[۶۶] ارشاد خاقانی، واجد علی شاہ، ص ۳۔۵، مطبع سلطانی لکھنؤ، ۱۲۶۹ھ۔ واجد علی شاہ نے لکھا ہے کہ "نام اس کا "حکم اختر" ۱۲۶۹ھ رکھا گیا اور تاریخ اس کی اسی سے نکلتی ہے" محولہ بالا، ص ۵

[۶۷] تاریخ ممتاز، خطوط واجد علی شاہ، مرتبہ ڈاکٹر محمد باقر، ص ۵۶، اردو مرکز لاہور ۱۹۵۲ء

[۶۸] ایضاً، ص ۵۱۔۵۲

[۶۹] تاریخ مشغلہ، واجد علی شاہ، مرتبہ اکرام چغتائی، ص ۷۴، ۷۸، ۸۱، ۸۲، ۸۶، پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی لاہور ۱۹۸۵ء

[۷۰] تاریخ نور، واجد علی شاہ، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۲۹، ۳۲، ۳۶ وغیرہ، دائرۂ ادب پٹنہ ۱۹۷۲ء

[۷۱] بنی، واجد علی شاہ، ص ۳، مطبع سلطانی، کلکتہ ۱۲۹۴ھ

[۷۲] ایضاً، ص ۳۲۳۔۳۲۴

[۷۳] تاریخ ممتاز، محولہ بالا، ص ۴۹

[۷۴] ایضاً، ص ۳۱

[۷۵] تاریخ غزالہ، مرتبہ سید وصی بلگرامی، ص ۲۴، مطبع مفید عام آگرہ، سن ندارد

[۷۶] تاریخ ممتاز، محولہ بالا، ص ۶۰

[۷۷] تاریخ غزالہ، واجد علی شاہ، مرتبہ سید وصی بلگرامی، ص ۶۴، مطبع مفید عام آگرہ، سن ندارد

[۷۸] تاریخ نور، واجد علی شاہ، محولہ بالا، ص ۲۸

[۷۹] تاریخ مشغلہ، واجد علی شاہ، محولہ بالا، ص ۶۸

[۸۰] تاریخ نور، محولہ بالا، ص ۷۹

[۸۱] تاریخ ممتاز، محولہ بالا، ص ۳۴۔۳۵

[۸۲] تاریخ ممتاز، محولہ بالا، ص ۳۵۔۳۶

[۸۳] تاریخ ممتاز، محولہ بالا، ص ۴۴

[۸۴] محل خانہ شاہی اردو ترجمہ عشق نامہ از مرزا فدا علی خنجر، محولہ بالا، ص ۳۵

[۸۵] ایضاً، ص ۳۶

[۸۶] محل خانہ، شاہی ترجمہ عشق نامہ (فارسی)، واجد علی شاہ، مترجم مرزا فدا علی خنجر، ص ۳۶، بیان ۲۹ واں، سیٹھ کندن لال پریس لکھنؤ ۱۹۱۸ء

[۸۷] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۸۷، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۷ء

[۸۸] محل خانہ، شاہی، بیان ۹۰، ص ۸۴، محولہ بالا

[۸۹] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج محولہ بالا، ص ۲۱۰

[۹۰] "بنی" محولہ بالا، ص ۶۹۔۱۲۳

[۹۱] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج محولہ بالا، ص ۱۱۱

[۳۶] سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۳۵۔۲۲۳، میر اکاڈمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء
[۳۷] تاریخ مشغلہ، واجد علی شاہ، مرتبہ مع حواشی محمد اکرام چغتائی، پاکستان رائٹرز کواپریٹو سوسائٹی لاہور ۱۹۸۵ء سے شائع ہوگئی ہے۔ محولہ بالا کتاب میں نواب آبادی جان بیگم کے نام واجد علی شاہ اختر کے خطوط شامل ہیں۔
[۳۸] محل خانہ شاہی (ترجمہ عشق نامہ فارسی) از فدا علی خنجر، ص ۱۲، سیٹھ کندن لال پریس لکھنؤ 1918ء
[۳۹] مثنوی بحر الفت، واجد علی شاہ، ص ۳۳، سلطان المطابع لکھنؤ
[۴۰] دریائے تعشق، واجد علی شاہ اختر، ص ۹، مطبع نول کشور، کان پور، ۱۸۸۵ء
[۴۱] سلطان عالم واجد علی شاہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۰۰، میر اکاڈمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء
[۴۲] سبب تالیف افسانۂ عشق، محولہ بالا، سلطان المطابع لکھنؤ
[۴۳] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۴۰، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۷ء
[۴۴] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ص ۱۱۸، ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء
[۴۵] بحر الفت، واجد علی شاہ، سلطان المطابع لکھنؤ
[۴۶] سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۸۵، میر اکاڈمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء
[۴۷] ایضاً، ص ۱۸۶۔۱۹۰
[۴۸] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ص ۱۳۳، نئی دہلی ۱۹۹۵ء
[۴۹] سلطان عالم واجد علی شاہ، محولہ بالا، ص ۱۵۲
[۵۰] ایضاً، ص ۱۹۰
[۵۱] ایضاً، ص ۱۹۱
[۵۲] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۱۴۱
[۵۳] مثنوی حزنِ اختر، واجد علی شاہ، مرتبہ امجد علی خاں، ص ۷۷۔ا لکھنؤ ۱۹۸۱ء
[۵۴] ایضاً، ص ۱۴۴
[۵۵] بنی، واجد علی شاہ، ص ۲۴۲، مطبع سلطانی کلکتہ ۱۲۹۵ھ
[۵۶] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ص ۳۳۵، دہلی ۱۹۹۵ء
[۵۷] ایضاً، ص ۳۵۳، ص ۳۵۸
[۵۸] ایضاً، ص ۳۵۳، ص ۳۵۸
[۵۹] تاریخ ادب اردو جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۲۶۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء
[۶۰] خاور نامۂ رستمی، رستمی بیجاپوری، مرتبہ شیخ چاند، ص ج، ترقی اردو بورڈ کراچی ۱۹۶۸ء
[۶۱] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۱۵۔۶۱۴
[۶۲] اردو مثنوی شمالی ہند میں، گیان چند، ص ۱۸۴، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی ۱۹۸۷ء
[۶۳] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۶۱۶۔
[۶۴] واجد علی شاہ کی ادبی وثقافتی خدمات، محولہ بالا، ص ۳۳۰

[۶۵] سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۶۷، میرا کاڈمی ۱۹۷۷ء
[۶۶] ارشاد خاقانی، واجد علی شاہ، ص ۳۔۵، مطبع سلطانی لکھنؤ، ۱۲۶۹ھ۔ واجد علی شاہ نے لکھا ہے کہ ''نام اس کا ''حکم اختر'' ۱۲۶۹ھ رکھا گیا اور تاریخ اس کی اسی سے نکلتی ہے''۔ محولہ بالا، ص ۵
[۶۷] تاریخ ممتاز، خطوط واجد علی شاہ، مرتبہ ڈاکٹر محمد باقر، ص ۵۶، اردو مرکز لاہور ۱۹۵۲ء
[۶۸] ایضاً، ص ۵۱۔۵۲
[۶۹] تاریخ مشغلہ، واجد علی شاہ، مرتبہ اکرام چغتائی، ص ۷۴، ۷۸، ۸۱، ۸۲، ۸۶، پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی لاہور ۱۹۸۵ء
[۷۰] تاریخ نور، واجد علی شاہ، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۲۹، ۳۲، ۴۶ وغیرہ، دائرۂ ادب پٹنہ ۱۹۷۲ء
[۷۱] بنی، واجد علی شاہ، ص ۳، مطبع سلطانی، کلکتہ ۱۲۹۴ھ
[۷۲] ایضاً، ص ۳۲۳۔۳۲۴
[۷۳] تاریخ ممتاز، محولہ بالا، ص ۴۹
[۷۴] ایضاً، ص ۳۱
[۷۵] تاریخ غزالہ، مرتبہ سید وصی بلگرامی، ص ۲۴، مطبع مفید عام آگرہ، سن ندارد
[۷۶] تاریخ ممتاز، محولہ بالا، ص ۶۰
[۷۷] تاریخ غزالہ، واجد علی شاہ، مرتبہ سید وصی بلگرامی، ص ۶۴، مطبع مفید عام آگرہ، سن ندارد
[۷۸] تاریخ نور، واجد علی شاہ، محولہ بالا، ص ۲۸
[۷۹] تاریخ مشغلہ، واجد علی شاہ، محولہ بالا، ص ۶۸
[۸۰] تاریخ نور، محولہ بالا، ص ۷۹
[۸۱] تاریخ ممتاز، محولہ بالا، ص ۳۴۔۳۵
[۸۲] تاریخ ممتاز، محولہ بالا، ص ۳۵۔۳۶
[۸۳] تاریخ ممتاز، محولہ بالا، ص ۴۴
[۸۴] محل خانہ شاہی اردو ترجمہ عشق نامہ از مرزا فدا علی خنجر، محولہ بالا، ص ۳۵
[۸۵] ایضاً، ص ۳۶
[۸۶] محل خانہ، شاہی ترجمہ عشق نامہ (فارسی)، واجد علی شاہ، مترجم مرزا فدا علی خنجر، ص ۳۶، بیان ۲۹ واں، سیٹھ کندن لال پریس لکھنؤ ۱۹۱۸ء
[۸۷] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۸۷، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۷ء
[۸۸] محل خانہ، شاہی، بیان ۹۰، ص ۸۴، محولہ بالا
[۸۹] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، محولہ بالا، ص ۲۱۰
[۹۰] ''بنی'' محولہ بالا، ص ۶۹۔۱۲۳
[۹۱] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، محولہ بالا، ص ۱۱۱

[۹۲] یتی، بحولہ بالا، ص۱۲۳۔۱۲۴

[۹۳] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، بحولہ بالا، ص۱۲۸

[۹۴] ایضاً، ص۱۳۸

[۹۵] فسانۂ عبرت، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ ذکی کاکوروی، ص۱۱۴، مرکز ادب لکھنؤ، ۱۹۷۷ء

[۹۶] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، بحولہ بالا، ص۱۳۹

[۹۷] فسانۂ عبرت، بحولہ بالا، ص۱۱۴

[۹۸] لکھنوی کا شاہی اسٹیج، بحولہ بالا، ص۱۶۱۔۱۷۱

[۹۹] فسانۂ عبرت، بحولہ بالا، ص۱۱۳

[۱۰۰] قیصر التواریخ، کمال الدین حیدر، جلد دوم، ص۱۰۸، بار سوم، مطبع نول کشور ۱۳۲۵ھ

دوسرا باب

نظیر اکبر آبادی

نظیر ان شاعروں کے زمرے میں آتے ہیں جو اپنے دور کی شاعری سے الگ راہ پر چلتے ہیں اور جن پر روایتی معیارِ تنقید کے مطابق رائے دینا مشکل ہوتا ہے۔ جب نظیر نے شاعری کا آغاز کیا تو یہ فارسی روایت شاعری کے عروج و کمال کا دور تھا۔ اسی روایت نے شاعری کو پرکھنے اور اس کا درجہ متعین کرنے کے معیار دیے تھے اور اسی معیار پر سب شاعروں کا کلام پرکھا، دیکھا اور سمجھا جاتا تھا۔ نظیر نے اس روایت کو اصنافِ سخن اور بحور و اوزان کی حد تک تو اپنایا لیکن موضوع کے اعتبار سے اردو ادب کی "ہندوی" روایت کو قبول کیا۔ جن صاحبان نے میری تاریخ ادب اردو کی جلد اول کا مطالعہ کیا ہے وہ جانتے ہیں کہ گجری و دکنی ادب اردو شعر و ادب کی پہلی روایت تھی۔ اس روایت کا مزاج "ہندوی" تھا جس میں ہندوستانی تلمیحات و کنایات کو تخلیقی بیان کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ اس دور میں اردو زبان نے برعظیم کی زبانوں کے الفاظ، ان کے اصناف، ان کی تلمیحات، اساطیر اور اندازِ بیان کو کھل کر استعمال کیا۔ یہ اثرات آغاز سے لے کر سولھویں صدی عیسوی تک قائم رہتے ہیں اور جب ہندوی روایت میں تخلیقی ذہنوں کی پیاس بجھانے کی صلاحیت باقی نہ رہی اور اس روایت سے جو کچھ لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا تو پھر اردو زبان کا تخلیقی ذہن فارسی ادب اور اس کی روایت سے جا ملا۔ فارسی زبان میں ادب و شعر کی طویل روایت اور اس کا عظیم الشان ذخیرہ موجود تھا اور یہ زبان عام طور پر سرکار دربار کی زبان تھی۔ جیسے انگریزی زبان کے شاعر چوسر نے فرانسیسی زبان کے ادب اور اس کے اصناف سے استفادہ کر کے انگریزی ادب کو ایک نئی صورت دی، اسی طرح فارسی روایت نے اردو زبان و ادب کو مالامال کر کے اسے نہ صرف نئی اصناف و اسالیب، کنایات، اساطیر اور تلمیحات دیں بلکہ اس نئے طرزِ احساس نے جدید دائرے کی طرف اردو زبان و ادب کا رخ موڑ دیا۔ اردو زبان و ادب پر یہ اعتراض کہ اس نے برعظیم کی کویل کو چھوڑ کر ایران کی بلبل سے دل لگایا، قدیم اردو ادب کے مطالعے سے غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ خود امیر خسرو نے اپنی اردو شاعری ہندوی روایت کے عین مطابق کی تھی۔ میراں جی شمس العشاق، برہان الدین جانم اور جگت گرو نے بھی اسی روایت شاعری میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا تھا۔ برہان الدین جانم کا "ارشاد نامہ" اسی ہندوی روایت میں لکھا گیا تھا۔ شاہ باجن، علی جیو گام دھنی اور خوب محمد چشتی نے اسی روایت میں اپنے فکر و فلسفہ کو پیش کیا تھا۔ جب اس روایت سے تخلیقی سطح پر جو کچھ لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا تو اسی کے ساتھ فارسی و عربی اثرات جڑ پکڑنے لگے اور نئی نسل کا تخلیقی ذہن اسی روایت پر چل پڑا۔ یہ روایت اس وقت کے تاریخی دھاروں کے پروں پر اڑ کر پورے برعظیم میں مقبول ہو رہی تھی۔ ہندوی روایت کا مزاج عوامی تھا، فارسی روایت طبقۂ خواص سے تعلق رکھتی تھی اور اس کا رخ بھی اسی طبقے کی طرف تھا۔ مولود نامے، معراج نامے، چکی نامے وغیرہ اسی ہندوی روایت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ہمارے نقاد جب اس بات کو بھول کر نظیر اکبر آبادی

کی شاعری کو فارسی روایت کے معیار پر پرکھتے ہیں تو وہ شیفتہ کی طرح نظیر کو شاعر ماننے ہی سے انکاری ہو جاتے ہیں اور نظیر انھیں ان کی اپنی روایت شاعری سے بالکل الگ راہ پر چلتے نظر آتے ہیں اور اس طرح وہ جو رائے قائم کرتے ہیں غلط ہو جاتی ہے۔ نظیر دراصل اسی ہندوی روایت کی شمع روشن کرتے ہیں جس کا براہِ راست رشتہ مولود ناموں، معراج ناموں، چکی ناموں وغیرہ کی ہندوی روایت سے ہے۔ نظیر کی ''نظمیں'': بنجارہ نامہ، آدمی نامہ، ہنس نامہ، عاشق نامہ، تندرستی نامہ، فنا نامہ، جوگی نامہ، روٹی نامہ، کوڑی نامہ، اسی روایت کے رنگ و مزاج کی ترقی یافتہ صورتیں ہیں جن کے بحر و وزن اور الفاظ پر ہندوستانیت کا مزاج غالب ہے اور ساتھ ہی ہیئت و اصناف پر فارسی روایت کا اثر بھی موجود ہے۔ نظیر اسکاٹ لینڈ کے شاعر رابرٹ برنس (Robert Burns) کی طرح عام زبان میں عوام کے جذبات و ثقافت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ رابرٹ برنس بھی اس زمانے میں یہ شاعری کر رہے تھے جب کلاسیکی انگریزی شاعری کا دور اپنے عروج و کمال کو پہنچ رہا تھا۔ یہی صورت یہاں نظیر کے ساتھ تھی۔ نظیر کے زمانے میں اردو شاعری کی فارسی روایت اپنے عروج پر تھی۔ یہ دونوں الگ الگ روایتیں تھیں جن میں سے ہندوی روایت پر، فارسی اثرات کو ساتھ لے کر، نظیر چل رہے تھے اسی لیے اس دور میں نظیر سب سے الگ نظر آتے ہیں۔ ان کی شاعری میں نہ صرف ہندوی مزاج و موضوعات بلکہ ہندوستانی زبانوں کے الفاظ بھی برسوں بعد پھر سے ایک دوسرے کے ساتھ کندھے سے کندھا ملا کر چل رہے تھے۔ انھیں اس طرح ملانے اور دو کلچروں کو ایک دوسرے میں ضم و مدغم کرنے اور انھیں ایک نئی صورت دینے کا کام اس دور میں سوائے نظیر اکبر آبادی کے کسی اور شاعر نے نہیں کیا۔ دو کلچروں کا یہ امتزاج نظیر کی شاعری میں ہوتا ہے اور اس دشوار کام کو وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جنھوں نے کوہِ گراں میں نیا راستہ بنانے کا اہم و بڑا کام انجام دیا ہے۔

نظیر کے ہاں ایک ایسا راگ سنائی دیتا ہے جس میں ہندوی لے موجود ہے اور اس عمل کے لیے وہ ایسی فارسی بحور استعمال کرتے ہیں جن میں وہ نغمگی موجود ہے جہاں دونوں لے آپس میں ایک دوسرے سے بغل گیر ہو جاتی ہیں۔ وہ الفاظ کا ڈھیر نہیں لگاتے بلکہ فارسی و عربی الفاظ کے ساتھ ہندوی زبانوں کے الفاظ کی صف بندی کر کے ان کو سجاتے ہیں تاکہ آریائی و سامی النسل الفاظ ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر اردو زبان کی قوتِ اظہار کو نئی توانائی دے سکیں۔ یہ توانائی نظیر کی شاعری میں موجود ہے۔ ان کی شاعری کو اس معیار اور اسی زاویے سے دیکھنا، پرکھنا، اور سمجھنا چاہیے۔

جدید نظم نگاری انگریزی اثرات کے ساتھ اردو شاعری میں داخل ہوئی جس کے واضح اثرات حالی کی شاعری اور ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں نظر آتے ہیں۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ قلق میرٹھی نے نصابی ضرورت کے لیے سب سے پہلے چند انگریزی نظموں کا اردو میں منظوم ترجمہ کیا جو ۱۸۶۰ء میں پہلی بار الہ آباد سے شائع ہوا اور جس کا اثر حالی اور اسمٰعیل میرٹھی نے قبول کیا اور ویسی ہی انگریزی نظمیں نہ صرف ترجمہ کیں بلکہ خود طبع زاد بھی لکھیں۔ موضوعات پر نظمیں، بصورت مخمس و مسدس، اس سے بہت پہلے نظیر اکبر آبادی (م ۱۸۳۰ء) نے لکھیں اور شعرا کو نئی راہ دکھائی۔ خود غالب نے جو پہلی نظم ۱۸۱۲ء میں [۱]، مثنوی کی ہیئت میں، پتنگ بازی پر لکھی اس پر نظیر کا اثر واضح ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب غالب اکبر آباد میں لہو و لعب کی زندگی گذار رہے تھے۔ جس طرح پتنگ کی اصطلاحات و لفظیات کو مزے لے لے کر اس نظم میں غالب نے استعمال کیا ہے اس کے مزاج پر نظیر اکبر آبادی کا رنگ نمایاں ہے۔ وہ تخلیقی کام جو نصف صدی سے زیادہ عرصے پہلے نظیر نے انجام دیا تھا وہ کام، انگریزی ادب کے زیر اثر، برسوں بعد یہاں ہوا۔ اور

اسی لیے فیلن نے نظیر کی ان الفاظ میں تعریف کی کہ ''حقیقی شاعری کے یورپی معیارِ ادب سے نظیر واحد ہندوستانی شاعر ہے۔ ستم ظریفی دیکھیے کہ یہاں کے اہلِ ادب اسے سرے سے شاعر ہی تسلیم نہیں کرتے۔ نظیر واحد شاعر ہے جس کی شاعری عوام تک پہنچی ہے۔ اس کی نظمیں گلی کوچوں میں پڑھی اور گائی جاتی ہیں۔ نظیر فکر و احساس کی ان تمام خصوصیت کا حامل تھا جس سے جینئیس امتیاز حاصل کرتی ہے۔ اس کی نظمیں اس کی سوانح حیات ہیں اور بھرپور انفرادیت کی حامل ہیں'' [۲] یہ شاعری مروجہ فارسی روایتِ شاعری سے مختلف ہونے کی وجہ سے، طبقۂ خواص میں تو مقبول نہ ہوسکی لیکن عوام نے اسے ہاتھوں ہاتھ لیا۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں نظیر اکبرآبادی نے ہیئت، اصنافِ سخن اور اوزان و بحور تو سب فارسی سے لیے ہیں لیکن انھوں نے جس طرح موضوعات کو اپنے مخصوص رنگِ سخن میں ڈھالا ہے تو نظم پڑھتے ہوئے یہ محسوس نہیں ہوتا کہ یہ نظم فارسی ہیئت یا صنفِ سخن میں لکھی گئی ہے اور یہی خاص بات ہے۔ ان کی اکثر غزلیں بھی نظمیں معلوم ہوتی ہیں اور شعروں کے موضوعاتی ربط و تسلسل کے باعث غزل کو نظم کی طرح عنوان دیا جاسکتا ہے۔ انھوں نے فارسی روایتِ شاعری کے اثرات قبول کرنے کے باوجود اپنا رشتہ اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی اور اپنے معاشرے کی عام تہذیب سے جوڑ کر عوام کو پہلی بار اپنے تخلیقی عمل میں شامل کیا۔ یہ راستہ طبقۂ خواص کے راستے سے واضح طور پر الگ تھا۔

دلی دکنی سے لے کر غالب تک سارا دور فارسی روایت کا دور ہے۔ نظیر اس حد تک تو اس دور سے وابستہ ہیں کہ فارسی اصناف و بحور اور صنائع بدائع وغیرہ کی پابندی کرتے ہیں لیکن ان کے موضوعات براہِ راست عام زندگی سے لیے گئے ہیں۔ ادب کی عوامی سطح پر وہ کبیر داس سے مشابہ ضرور ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ کبیر کلیے نظم کرتے ہیں اور نظیر اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی کو جس طرح دیکھتے ہیں اپنی شاعری میں اسے بیان کر دیتے ہیں۔ یہ ایک ایسی بات ہے جو انھیں تمام اردو شعرا سے منفرد و ممتاز کر دیتی ہے۔ نظیر کی شاعری میں پہلی بار جیتی جاگتی زندگی اپنی توانائیوں اور کمزوریوں حکمت و دانش اور حماقتوں، میلے ٹھیلوں اور توہمات و عقائد، رنگ رلیوں اور تہواروں کے ساتھ شامل ہوتی ہے۔ نظیر کی شاعری نہ صرف مستقبل کی نئی شاعری کی بنیادیں رکھتی ہے بلکہ اونچی دیوار بھی اٹھا دیتی ہے۔ جس طرح نظیر نے ہندوستان کی تہذیب کو، جس میں ہندو مسلمان، سکھ عیسائی سب شامل ہیں، اپنی شاعری میں سمویا ہے اور جس طرح مختلف زبانوں اور بولیوں کے الفاظ کو ایک ساتھ استعمال کر کے برج بھاشا کی موسیقانہ لحن کو شامل کیا ہے وہ انھیں عظمت سے ہم کنار کر دیتا ہے۔ یہ عظمت وہ نہیں ہے جو فارسی روایت سے تعلق رکھتی ہے بلکہ وہ عظمت ہے جس میں ہندوستانی تہذیب اپنے مخصوص رنگوں کے ساتھ ایک نیا روپ اختیار کرتی ہے۔ یہی وہ روپ تھا جس پر ہندوستان کے تہذیبی مستقبل کی عمارت تعمیر کی جاسکتی تھی لیکن جو انگریزوں کے پیدا کردہ ہندو مسلم تفرقوں کی نذر ہو کر نفرتوں کی آگ میں جھلس گیا۔ نظیر اکبرآبادی اردو شاعری کو ہندوستانی تہذیب اور اس کی رنگارنگ فضا سے ہم کنار کر دیتے ہیں۔ اس تخلیقی عمل سے شاعری کی ''نوعیت'' اور ''اثر'' بھی بدل جاتے ہیں۔ اردو شاعری کے، فارسی روایت سے لائے ہوئے طرزِ تخیل میں، شاعر اپنے تجربے کو ایک خاص انداز سے علیحدہ و الگ (detach) کر کے پیش کرتا ہے جس سے شاعری زندگی سے دور سی معلوم ہونے لگتی ہے حالانکہ وہ تجربہ جسے بیان کیا گیا ہے براہِ راست خود زندگی سے آیا ہے۔ اس رنگِ سخن میں مبالغہ آمیز ادراک رنگ بھر کر اسے ایک نیا پرشکوہ روپ دے دیتا ہے۔ نظیر بھی اپنے تجربے و مشاہدے کو الگ ضرور کرتے ہیں مگر ان کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنے تخیل کو جتنا زیادہ واقعیت سے قریب لائیں

اتنا ان کی شاعری کا قدرتی رنگ نکھر کر ابھرے گا۔ چنانچہ جن تاثرات اور مشاہدے و تجربے کو وہ اپنی شاعری میں جمع کرتے ہیں اور ان سے جو فضا بنتی ہے وہ خالص ہندوستانی ہے۔ یہ اردو شاعری کا ایک ایسا عمل ہے جو نقادوں کو دو گروہوں میں بانٹ دیتا ہے۔ ایک وہ جو اسے سوقیانہ کہہ کر مسترد کر دیتا ہے اور دوسرا وہ، جو انگریزی ادب و تعلیم کے زیر اثر واقعیت سے واقفیت کی بنا پر، نظیر کے موضوعات دیکھ کر انھیں واقعیت نگار کہتا ہے اور عظمت کی مالا ان کے گلے میں ڈال دیتا ہے۔ نظیر اکبر آبادی کی شاعری کا یہ دھارا، جو ماضی کے دھارے سے بھی پیوستہ ہے اور مستقبل سے بھی، انیسویں صدی ہی میں جدید نظم نگاری سے آملتا ہے اور نظیر اکبر آبادی کو جدید نظم نگاری کے پیش رو کے منبر پر لا کھڑا کرتا ہے۔ اور اسی لیے نظیر کو جدید شاعری کا پیش رو سمجھنا چاہیے۔

شیخ ولی محمد، نظیر اکبر آبادی (۱۷۳۵ء۔۱۸۳۰ء) پے در پے بارہ اولادوں کے مرنے کے بعد بڑے چاؤ ارمان سے پیدا تو دہلی میں ہوئے [۳] لیکن نوعمری ہی میں اپنے والدین کے ساتھ اکبر آباد چلے آئے۔ ان کے والد کا نام محمد فاروق تھا۔ یہ زمانہ دہلی کی تباہی کا زمانہ تھا۔ ۱۷۳۹ء میں نادر شاہ کے حملے نے قتل عام کے ساتھ ساری دلی کو لوٹ کر معاشی و فوجی طور پر اس کی کمر توڑ دی تھی۔ اس وقت نظیر چار پانچ سال کے تھے۔ جن صاحبانِ علم نے نظیر پر قلم اٹھایا ہے ان میں سے بیشتر اس بات پر متفق ہیں کہ نظیر ۱۱۴۸ھ مطابق ۱۷۳۵ء میں پیدا ہوئے۔ ان ناموں میں مرتب کلیاتِ نظیر عبدالباری آسی" [۴] مرزا فرحت اللہ بیگ [۵] اور سلیم جعفر [۶] شامل ہیں۔ عبدالباری آسی نے ۱۷۳۵ء کو ۱۱۴۸ھ کے مطابق بتایا ہے جب کہ فرحت اللہ بیگ اور سلیم جعفر نے ۱۷۳۵ء کو ۱۱۴۷ھ کے مطابق بتایا ہے لیکن عیسوی سنہ ۱۷۳۵ء پر سب متفق ہیں۔ ہم نے یہی سال پیدائش اختیار کیا ہے۔ نادر شاہ کے حملے (۱۷۳۹ء) نے عوام و خواص سب کو اس درجہ خوف زدہ کر دیا تھا کہ اب وہ کسی نئے حملے کے لیے تیار نہیں تھے۔ آٹھ نو سال بعد جب دلی میں یہ خبر گشت کرنے لگی کہ احمد شاہ ابدالی کی فوجیں دہلی کی طرف بڑھ رہی ہیں تو وہ اپنی جان بچانے کے لیے دلی چھوڑنے کی تیاری کرنے لگے۔ یہ ۱۷۴۸ء کا سال ہے [۷] غالب گمان یہ ہے کہ اسی زمانے میں نظیر کے والدین دہلی چھوڑ کر اکبر آباد چلے گئے اور محلہ تاج گنج میں کرائے کا مکان لے کر رہنے لگے۔ اس وقت نظیر کی عمر تیرہ برس تھی۔ یہ عمر کھیل کود اور تماشوں کی عمر ہے۔ اکبر آباد (آگرہ) قدیم شہر تھا اور اس نے شہنشاہ اکبر کا دورِ عروج اور دارالحکومت کی رونقوں کو اب بھی یاد رکھا تھا۔ نظیر پرانے اکبر آباد میں نہیں بلکہ بیرونِ شہر غریب غربا، کے محلہ تاج گنج میں رہتے تھے۔ اس عمر میں ہم عمر لڑکوں کے جو مشغلے تھے ان میں نظیر نے بھی دلچسپی لی ہوگی۔ ان کی شاعری میں جو یہ سب چیزیں بیان میں آئی ہیں وہ دور کے تماشائی کا تاثر نہیں دیتیں بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان سب مشغلوں میں ڈوب کر شریک رہے ہیں اور سارے میلے ٹھیلوں، کھیل کود، تماشوں، تہواروں، مقابلوں وغیرہ میں پوری طرح حصہ لیا ہے۔ اسی لیے ان کی شاعری اس دور کی عوامی زندگی سے قریب ہے۔ یہی ان کی زندگی تھی اور اسی کی ترجمانی انھوں نے تخلیقی سطح پر اپنی شاعری میں کی ہے۔ ان کا مسدس "اشتیاقِ دیدار" دیکھیے جس میں انھوں نے اپنے مشاغل کو بیان کیا ہے جن میں عشق بازی بھی شامل ہے

ع اپنی تو عشق میں ہی گذری جوانی پیری ۔

نظیر نے دستورِ زمانہ کے مطابق مکتب و مدرسہ میں فارسی عربی کی وہ تعلیم بھی حاصل کی جو اس زمانے میں متداول و رائج تھی۔ دوسری زبانوں میں اردو، فارسی عربی کے علاوہ وہ پنجابی، برج بھاشا، مارواڑی اور راجستانی سے بھی واقف تھے۔ نظیر نے ان سب زبانوں کے ذخیرۂ الفاظ کو اردو میں گھلا ملا کر ایسا ایک جان کر دیا ہے کہ یہ الفاظ ہمیشہ

کے لیے اردو ذخیرۂ الفاظ کا حصہ بن گئے ہیں۔ عربی سے واقفیت کا ثبوت غزلوں کے ان اشعار اور مصرعوں سے ملتا ہے جو عربی زبان میں لکھے گئے ہیں۔

نظیر آزاد مزاج انسان تھے۔ ساری عمر معلمی کے آزاد پیشے سے وابستہ رہے۔ کچھ عرصے آگرہ کے رئیس نواب محمد علی خاں کے لڑکوں کو پڑھایا۔ پھر لالہ بلاس رائے کھتری کے چھ لڑکوں کو پڑھانے لگے۔ انھیں لڑکوں نے اپنے استاد کا بہت سا کلام جمع کیا تھا جو مروجہ کلیات میں شامل ہے۔ نواب اعظم الدولہ سرور نے اپنے تذکرے میں بھی یہی لکھا ہے کہ "بہ معلم گری اقامت بسری برد" [۸] کریم الدین نے لکھا ہے کہ "حلیم اور خلیق اور متواضع اور غریب آدمی تھا۔ لڑکوں کو پڑھایا کرتا تھا" [۹] گلشنِ بیخار میں بھی یہی لکھا ہے کہ "بہ تعلیم صبیاں بسری برد" [۱۰] مہاراجا بلوان سنگھ بھی شاعری میں ان کے شاگرد تھے۔ گیارہ شعر کی ایک غزل میں بھی نظیر نے خود اپنا تعارف کرایا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں فخر و تعلّی نام کو نہیں تھی وہ منکسر المزاج، صاف گو اور غریب الطبع انسان تھے:

کہتے ہیں جس کو نظیر سنیے ٹک اس کا بیاں	تھا وہ معلم غریب بزدل و ترسندہ جاں
کوئی کتاب اس کے تئیں صاف نہ تھی درس کی	آئے تو معنی کہے ورنہ پڑھائی رواں
فہم نہ تھا علم سے کچھ عربی کے اسے	فارسی میں ہاں مگر سمجھے تھا کچھ این و آں
لکھنے کی یہ طرز تھی کچھ جو لکھے تھا کبھی	پختگی و خامی کے اس کا تھا خط درمیاں
شعر و غزل کے سوا شوق نہ تھا کچھ اسے	اپنے اس شغل میں رہتا تھا خوش ہر زماں
ست روش، پست قد، سانولا، ہندی نژاد	تن بھی کچھ ایسا ہی تھا قد کے موافق عیاں
ماتھے پہ اک خال تھا چھوٹا سا مسّے کے طور	تھا وہ پڑا آن کر ابروؤں کے درمیاں
وضع سبک اس کی تھی، تس پہ نہ رکھتا تھا ریش	مونچھیں تھیں اور کانوں پر پٹے بھی تھے پنبہ ساں
پیری میں جیسی کہ تھی اس کو دل افسردگی	ویسی ہی رہی تھی ان دنوں جن دنوں میں تھا جواں
جتنے غرض کام ہیں اور پڑھانے کے سوا	چاہیے کچھ اس سے ہوں، اتنی لیاقت کہاں
فضل نے اللہ کے اس کو دیا عمر بھر	عزت و حرمت کے ساتھ پارچہ و آب و ناں

نظیر نے ایک عام آدمی کی طرح بھرپور زندگی گزاری۔ ہر کھیل تماشے اور بازی، تہوار مثلاً چوسر، شطرنج، پتنگ بازی، کبوتر بازی، لال بازی، مرغ بازی، دید بازی، بلبلوں کی لڑائی، گلہری پروری، دیوالی، ہولی، راکھی، بسنت، دسہرا، پیراکی وغیرہ میں حصہ لیا۔ ہر وہ کام کیا جو اس معاشرے کا فرد کرتا تھا نظیر نے کیا اور طبقۂ خواص کی طرح چھپایا کچھ نہیں۔ اسی سے ان کی شاعری میں توانائی اور اثر و تاثیر پیدا ہوتے ہیں۔ یاد رہے شیفتہ نے بعدِ حج اپنے دیوان سے وہ کلام بھی نکال دیا تھا جو طوائف رجو کے عشق میں عالم جوانی میں کہا تھا اور جو ان کی اس وقت کی پاکیزہ زندگی سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ نظیر نے یہ نہیں کیا۔ وہ عوام کے آدمی تھے اور ساری عمر ان سے جڑے رہے اور ساتھ ہی اپنی زندگی کو کھلے انداز میں بیان کرتے رہے۔ ان کی شاعری اسی لیے ان کی سوانح حیات ہے۔ اردو شاعری میں یہ عوامی پہلو اس تیور کے ساتھ پہلی بار اُبھرا اور نمایاں ہوا ہے۔ نظیر کی شاعری فلسفہ بیان نہیں کرتی بلکہ اس دور کی تہذیب کی ترجمانی کرتی ہے جس میں خود نظیر نے زندگی بسر کی تھی۔

نظیر نے ۹۵ سال کی عمر پائی۔ آخری عمر میں فالج کا حملہ ہوا اور اسی حالت میں ۱۲۴۶ھ مطابق ۱۸۳۰ء میں

اللہ کو پیارے ہوگئے۔ ان کے بیٹے خلیفہ گلزار علی اسیر نے یہ قطعہ تاریخ وفات کہا:

چہ خوش در رحلتش آورد فکر طبع تاریخے — نظیر اکبر آبادی، چوزیں دنیائے ابتر شد
نظام نظم، باہم درہم و برہم شدہ یکسر — مخمس بے سروپا، بیت بے دل، فرد بے سر شد
[۱۱]

ایک اور قطعہ ان کے شاگرد حکیم قطب الدین خاں باطن نے لکھا جس سے سال وفات ۱۲۴۶ھ برآمد ہوتا ہے:

ہزار حیف زباطن گذشت استادم — کہ بے نظیر جہاں و نظیر علم آموز
دوازدہ چہل و شش بود سنہ ہجری — گذاشت نظم جہاں و جہاں الم آموز
۱۲۴۶ھ

سنِ وصال طبیعت بانتظام آورد — سر غزل و رباعی و مطلع و دل سوز [۱۲]

ٹی ڈبلو بیل [۱۳] نے نظیر کی تاریخ وفات ۱۶ راگست ۱۸۳۰ء مطابق ۲۶ صفر ۱۲۴۶ھ بروز پیر دی ہے اور لکھا ہے کہ وہ تاج گنج آگرہ میں مدفون ہوئے۔ گلزار علی اسیر کا "یہی قطعہ نظیر کی قبر کے پتھر پر بھی لکھا ہوا ہے اور ان کے مزار پر ہر سال بسنت پنچمی کے دن میلہ لگتا ہے جس میں ہندو مسلمان بڑی تعداد میں شریک ہوتے ہیں" [۱۴]

ہے تاج گنج میں اب تو نظیر کا میلا — نظیر کیا ہے عجب بے نظیر کا میلا

نظیر کے مزار پر یہ میلہ گذشتہ پونے دو سو سال سے لگ رہا ہے۔ ایسا میلہ (عرس) صوفیائے کرام کے مزار پر تو ہوتا رہا ہے لیکن صرف شاعر ہونے کے ناتے دیکھنے میں نہیں آیا۔ آج سے بیس پچیس سال پہلے ہفت زبان شاعر حضرت سچل سرمست کے سالانہ عرس کے موقع پر مجھے ایک بوڑھا فقیر ملا جس نے بتایا کہ پاکستان کے وجود میں آنے سے پہلے وہ ہر سال سائیں نظیر کے میلے میں شریک ہوتا تھا۔ اس نے مخصوص فقیرانہ صدا میں مجھے نظیر کے کچھ بند بھی سنائے جس کا لحن، کڑے کی آواز سے مل کر دل میں اتر گیا۔ وقت کے ساتھ لفظ تو غائب ہوگئے لیکن لحن آج بھی دماغ کے سناٹے میں گونج رہا ہے۔ اس لحن میں، اس صدا میں، ہمارا اجتماعی شعور سانس لے رہا تھا:

تھا جب تک خاصہ دودھ بنا، تھی کیا کیا اس میں چیز دھری
براق ملائی ماکھن تھا اور کھویا گاڑھا اور تری
جب پھٹ کر ٹکڑے دودھ ہوا پھر کہاں گئی وہ چکنائی
نہ دودھ رہا نہ دہی رہا نہ روغن مسکہ چھاچھ مہی
ماٹی کی ماٹی آگ اگن جل نیر پون کی پون ہوئی
اب کس سے پوچھیے کون موا اور کس نے کہیے کون موئی

جب نظیر کا انتقال ہوا تو ان کے کلام کی شہرت ہر طرف پھیل چکی تھی جس میں عوام کے دلوں کی دھڑکنیں شامل تھیں اور اسی لیے عوام اسے دل سے لگاتے تھے۔ انھیں نظیر کے کلام میں اپنے دل کی آواز سنائی دیتی تھی۔ یہ کلام ان کے لیے نصیحت بھی تھا اور فنا اور تقدیر کا وہ فلسفہ بھی جس کے سہارے وہ اپنی دکھی زندگی گزارتے تھے اور اسی لیے نظیر کا کلام آج تک پراثر، مقبول اور زندہ ہے۔ مجنوں گورکھپوری نے لکھا ہے کہ "ہماری زبان میں اگر ریچھ کا بچہ، کورا برتن، تندرستی نامہ، اوس، موسم زمستاں، برسات کی بہاریں، بنجارہ نامہ، ہنس نامہ، مفلسی وغیرہ نظمیں موجود نہ ہوتیں تو برکھارت، رحم

وانصاف کا جھگڑا، اسلم کی بلی، دال اور حالی اور اسمٰعیل میرٹھی کی اور اسی قسم کی نظمیں ابھی نہ جانے کتنی دیر بعد ہم کو ملتیں اوران کے راستے میں نہ جانے کیا کیا دقتیں ہوتیں'' [۱۵]

نظیر اکبرآبادی مقبول شاعر تو تھے ہی لیکن معلم کی حیثیت سے انھوں نے کچھ تصانیف اپنے طلبہ کے لیے نثر میں بھی لکھیں جن کے کئی اقتباسات شہباز نے ''زندگانی بے نظیر'' میں دیے ہیں اور ''طرزِ تقریر'' اور ''قدرِ متین'' سے کئی نمونے مقدمہ نگار ''کلیاتِ نظیر اکبرآبادی'' عبدالمومن الفاروقی نے اپنے مقدمہ میں درج کیے ہیں۔ حکیم قطب الدین باطن نے بتایا ہے کہ انھوں نے نو کتابیں، رسالے نثر میں لکھے تھے جن میں سے درج ذیل سات کے نام انھوں نے اپنے تذکرے [۱۶] میں دیے ہیں:

(۱) نرمی گزیں	(۲) قدرِ متین	(۳) فہم قرین	(۴) بزم عیش
(۵) رعنا زیبا	(۶) حسنِ بازار	(۷) طرزِ تقریر	

عبدالغفور شہباز نے لکھا ہے کہ ''ان سات میں ''نرمی گزیں'' اور ''رعنا زیبا'' تو میرے پاس نہیں۔ باقی سب ہیں''۔ شہباز نے یہ بھی بتایا ہے کہ ''دستور الصبیان کی وضع کی ایک مختصر سی کتاب فنِ انشا میں ہے جس میں مبتدیوں کے لیے کچھ رقعات معمولی آسان، عام فہم عبارت میں ترتیب دیے گئے ہیں...... قرائن سے صاف ظاہر ہے کہ یہ رقعے ترجیحی اور فرضی ہیں۔ یہ رقعے مرشد، باپ، چچا، خالو، ماموں، پھپھا، بھائی، ماں کے نام ہیں۔ مقصود ان سے یہ ہے کہ مبتدی طالب علموں کو معمولی خط و کتابت کا سلیقہ آجائے'' ان رقعات کی تعداد ۱۳۴ ہے'' [۱۷]

نظیر کا کلام ان کی زندگی میں شائع نہیں ہوا۔ بلاس رائے کے چھ بیٹے (من سکھ رائے، گور بخش، ہر بخش، مول چند، بنسی دھر، شنکر داس) ان کے شاگرد تھے۔ انھوں نے اپنے استاد کا کلام جمع کیا اور آج جو کلیاتِ نظیر اکبرآبادی ملتا ہے اس کا بڑا حصہ انھیں شاگردوں کا تحفہ ہے۔ شہباز نے لکھا [۱۸] ہے کہ ان کا کلیات ابتدا میں مطبع الٰہی واقع کنبوہ دروازہ میرٹھ سے شائع ہوا۔ پھر ۱۲۸۲ھ میں مطبع احمدی، چارسو دروازہ آگرہ سے شائع ہوا۔ ان دونوں چھاپوں میں بعض فحش بند اور نظمیں بھی شامل تھیں جو بعد کے کلیات نول کشور سے خارج کر دی گئیں۔ سب سے مستند و ضخیم کلیات پروفیسر شہباز نے جمع و مرتب کر کے ۱۹۰۰ء میں نول کشور پریس سے شائع کرایا۔ اس کلیات نے مطالعۂ نظیر کے دروا کر دیے۔

اردو میں نظیر کے دو ''نایاب'' دیوان تھے جو مرزا فرحت اللہ بیگ کو پروفیسر آغا حیدر حسن کے ذخیرے میں ملے اور جنھیں، اپنے مقدمے کے ساتھ، مرتب کر کے انجمن ترقی اردو ہند دہلی سے ۱۹۴۲ء میں ''دیوانِ نظیر اکبرآبادی'' کے نام سے شائع کیا۔ اس مخطوطے میں نظیر کی ایک تصویر بھی شامل ہے۔ اس دیوان کو دیکھ کر مرزا فرحت اللہ بیگ کا خیال ہے کہ ''یہ کتاب شاید مہاراجا بلونت سنگھ (بلوان سنگھ) المتخلص بہ راجہ (شاگرد نظیر) فرزند راجا چیت سنگھ (مہاراجا بنارس) کی ہے'' [۱۹] خیراتی لال بے جگر نے بھی اپنے ''تذکرۂ بے جگر'' میں راجہ سے نظیر کے تعلق کو ان الفاظ میں واضح کیا ہے کہ ''بالفعل در سرکار راجہ بنارس بعلاقۂ مذکور سرکار دارد'' [۲۰] ''کلیاتِ نظیر اکبرآبادی'' بار بار نول کشور پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس کا گیارھواں ایڈیشن میرے سامنے ہے جس پر طبع یازدہم ۱۹۵۱ء درج ہے۔ کلامِ نظیر کے کئی ''انتخاب'' بھی شائع ہوئے جن میں ''گلزارِ نظیر'' مرتبہ سلیم جعفر، ہندوستانی اکیڈیمی صوبہ متحدہ الہ آباد ۱۹۵۱ء، انتخاب نظیر اکبرآبادی مرتبہ رشید حسن خاں مکتبۂ جامعہ دہلی ۱۹۸۹ (بار سوم)، روحِ نظیر مرتبہ مخمور اکبرآبادی مطبوعہ آگرہ ۱۹۲۲ء

قابل ذکر ہیں۔ مخمور اکبر آبادی کے انتخاب کے دوسرے ایڈیشن ۱۹۴۶ء میں بہت سا غیر مطبوعہ کلام بھی شامل ہے۔

نظیر ایک پُر گو شاعر تھے۔ شعر گوئی کا یہ عالم کہ جیسے تخلیق کا چشمہ ابل رہا ہو۔ مشاہدہ اتنا گہرا کہ جزئیات کے ساتھ ان کے ذہن پر نقش ہو جاتا ہے۔ انھوں نے متنگ کر خلعت شاعری نہیں پہنا بلکہ جو دیکھا اسے موضوع شاعری بنایا اور شاعری کو ایسا رنگ دے دیا جو ان سے پہلے نظر نہیں آتا۔ انھوں نے فارسی اصناف سخن اور اوزان و بحور کو اس طرح اپنے رنگ میں ڈھالا کہ ان کا فارسی پن غائب ہو گیا اور ایسی نغمگی پیدا ہوئی کہ ہندوستانی رنگ و مزاج غالب آ گیا۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ ''ایسے آدمی کم ہوتے ہیں جیسا کہ نظیر پُر گو تھا'' [۲۱] شیفتہ نے عوامی موضوعات کی شاعری کو دیکھ کر اسے رد کر دیا تھا اور لکھا تھا کہ ''اشعار بسیار دارد کہ بر زبان سوقین جاری ست و نظر بہ آں ابیات در اعداد شعرا نشاید ش شمرد'' [۲۲] شیفتہ جس طبقے سے تعلق رکھتے تھے اور جو معیار سخن ان کے سامنے تھا نظیر کی شاعری یقیناً اس دائرے سے خارج تھی۔ جتنا کلام عام لوگوں کو، جس میں تعلیم یافتہ اور ان پڑھ دونوں شامل تھے، نظیر کا یاد تھا اور آج بھی ہے اتنا کلام کسی اور شاعر کا لوگوں کی زبان پر نہیں چڑھا۔ شاعر اور شاعری کی مقبولیت کا یہ وہ نیا انداز تھا جو نظیر کے ساتھ اردو شاعری کی روایت میں شامل ہوا۔

نظیر ایک نئے قسم کے شاعر تھے۔ انھوں نے اردو شاعری کو ایک نیا مزاج دیا جس کا اثر جدید نظم گوئی پر پڑا اور یہ اثر، انگریزی ادب کے پھیلتے اثرات کے ساتھ گھل مل کر نئی روایت شاعری میں شامل ہو گیا۔ اعظم الدولہ سرور نے لکھا ہے کہ ''مشکش در آں شہر بالفعل کم ست'' [۲۳] صاحب ''گلشن ہمیشہ بہار'' نے لکھا ہے کہ ''در بازار سخن وری جنس گراں بہائے شاعری او ارزانست و در چار سو سخن پایہ برتری او بز مرۂ ہنروران ست۔ اشعار بسیارے بر زبان اہل شوق جاری و ہر کس و ناکس بذوق تمام قاری'' [۲۴] مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے نظیر کی شاعری کے بارے میں اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا کہ ''عوام ہندوستان اس کی شاعری کا پایہ فرق شعری اور تاریک ثریا سے بلند جانتے ہیں۔ اطراف و اکناف ہند میں ایسی شہرت پائی ہے کہ غالباً اگر آسمان چاہے کہ اس کے نام کو صفحۂ عالم سے حک کر دے، صورت پذیر نہ ہو...... باطن اس مرد سنجیدہ کا ایسا آراستہ اور مہذب تھا کہ اس کی حکایت طبائع غفلت شعار کو سرمایۂ حیات ہے'' [۲۵] اب تک طبقۂ خواص اور فارسی شاعری کا معیار مروج تھا، نظیر نے عوامی شاعری اور اس کے معیاروں کو ابھارا اور اردو شاعری کے اس خشک دھارے کو رواں دواں بنا دیا۔

نظیر نے کسی کی مدح میں نہ کوئی قصیدہ لکھا اور نہ کسی کی ہجو کہی۔ وہ محبت و اخلاص کے بندے تھے۔ جو ملنے آتا اس سے خوش ہو کر کشادہ پیشانی سے ملتے۔ قدرت اللہ قاسم نے انھیں ''بسیار سلیم الطبع و خوش اختلاط و نہایت نیک طینت و مستحکم ارتباط'' لکھا ہے [۲۶] اعظم الدولہ سرور نے ''بسیار خلیق و متواضع و خوش مزاج'' [۲۷] اور شیفتہ نے بھی ''در حلم و خلق و انکساری بے نظیر روزگار است'' کے الفاظ لکھے ہیں [۲۸] سعادت خاں ناصر نے انھیں ''وضع قلندرانہ، مرد آزاد'' کے الفاظ سے یاد کیا ہے [۲۹] نظیر عاشق مزاج بھی تھے اور حسن پرست بھی۔ تہذیب کے وہ سارے پہلو جو معاشرے میں موجود تھے، انھیں نظیر نے اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔ وہ طبعاً سیر تماشے، میلے ٹھیلوں، فقیر کے تکیوں اور دید بازی کے آدمی تھے۔ مزاجاً کھلنڈرے، ہنسوڑ، ہر چیز سے لطف اٹھانے والے، سب کے ساتھ خوش رہنے والے۔ مذہبی تعصبات و تنگ نظری سے پاک اور ہر مذہب و فرقے کو عزت و احترام سے دیکھنے والے۔ اسی لیے جب وہ مرے تو سنیوں نے اپنے طریقے سے اور شیعاؤں نے اپنے طریقے سے نماز جنازہ پڑھائی اور میت کی چادر ہندو لے گئے۔

یہی کبیر داس کے ساتھ ہوا تھا۔ نظیر کا فلسفۂ حیات محبت اور فقیری ان کا مشرب تھا۔ ہندوستانی تہذیب کی روح، جس میں ہندو مسلم سکھ عیسائی رچے ہوئے ہیں، ان کی روح میں سمائی ہوئی تھی۔ ان کی شاعری میں اسی لیے سب مذاہب کے پیشواؤں کی روح موجود ہے۔ انھوں نے انسانی غموں کو اپنی شاعری میں ایک شگفتگی اور امید کے ساتھ بیان کیا ہے جس سے قناعت پسندی و بے نیازی کے ساتھ صبر و شکر اور رواداری کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اور زندگی بسر کرنا آسان ہو جاتا ہے۔ فقیری کے ساتھ جب صبر و شکر شامل ہو جاتا ہے تو بے ثباتی کا موضوع سب کے لیے دلچسپ ہو جاتا ہے۔ اس سے وسیع النظر انسانیت جنم لیتی ہے اور طبقاتی تفریق اور مذہبی تفرقوں کے حدود مٹنے لگتے ہیں۔ وسیع القلبی، طمانیت و قناعت اسی لیے ان کی شخصیت و مزاج کا حصہ ہیں:

جھگڑا نہ کرے مذہب و ملت کا کوئی یاں　　جس راہ میں جو آن پڑے خوش رہے ہر آں
زنار گلے یا کہ بغل بیچ ہو قرآں　　عاشق تو قلندر ہے نہ ہندو نہ مسلماں
کافر نہ کوئی صاحب اسلام رہے گا　　آخر وہی اللہ کا اک نام رہے گا

نظیر کے ہاں تصوف کا رنگ بھی اسی مزاج سے پیدا ہوا ہے اور اسی لیے ان کا کلام سب شہر، قصبوں اور [illegible] پر چڑھا ہوا تھا۔ مولوی نذیر احمد نے اپنے ترجمۂ قرآن مجید میں نظیر کے اشعار بھی درج کیے ہیں اور اسی لیے اردو کے انگریز فیلن نے، سچی شاعری کے یورپی معیار کے مطابق نظیر کو واحد حقیقی ہندوستانی شاعر کہا ہے[۳۰] اور اسی لیے، جیسا میں نے کہا، نظیر کی شاعری کا رشتہ مستقبل کی شاعری سے ملتا ہے خصوصاً وہ شاعری جو انگریزی ادب کے زیر اثر اردو زبان میں نمودار ہوئی اور ہماری جدید شاعری کے رنگ و مزاج اور ہیئت کو بدل دیا۔ یہ بات یاد رہے کہ نظیر اکبرآبادی ناسخ و غالب کی طرح کسی کے شاگرد نہیں تھے۔

مطالعۂ شاعری:

نظیر اکبرآبادی کی شاعری میں دو پہلو اہم ہیں۔ ایک یہ کہ اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے انسان کے معاشرتی و تہذیبی رویے، عقائد، رسومات، توہمات، مشغلے اور انداز نظر نظیر کی شاعری کے تخلیقی عمل میں شامل ہو گئے ہیں۔ انھیں رویوں اور انداز نظر سے اس دور کا کلچر عبارت تھا۔ دوسری بات یہ کہ نظیر کی شاعری میں چونکا دینے والی چیز ان کے موضوعات ہیں۔ جن موضوعات پر وہ لکھتے ہیں کسی اور شاعر نے اب تک توجہ نہیں دی تھی۔ نظیر ان موضوعات سے اپنے گرد و پیش کی معاشرتی و تہذیبی زندگی سے براہ راست اپنی شاعری کا تعلق قائم کر دیتے ہیں۔ ان کے موضوعات میں جہاں حمد و نعت، منقبت، گنج بخش، گرونانک، وصل و فراق، پری کا سراپا، خواب کا طلسم شامل ہیں وہاں شب برات، عیدالفطر، سلیم چشتی کا عرس کے ساتھ بسنت، ہولی، دوالی، راکھی، کنھیا کا راس، بلدیو جی کا میلہ، جنم کنھیا جی، جوگن، بالپن بانسری بجیا، لہو و لعب، کنھیا، کنھیا جی کی شادی، ہر کی تعریف میں، بھیروں جی وغیرہ بھی شامل ہیں۔ ایک طرف وہ آگرہ کی تیراکی، تاج گنج کا روضہ، کنکوے کی تعریف، کبوتر بازی، بلبلوں کی لڑائی، گلہری کا بچہ، ریچھ کا بچہ، اژدہے کا بچہ، بیا وغیرہ کو موضوع سخن بناتے ہیں اور دوسری طرف لطفِ شباب، عالم پیری، بڑھاپے کا عشق، موت کی فلاسفی، عالم گزراں، رہے نام اللہ کا، فنا، بعد از فنا کو اپنے مخصوص انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ساتھ ہی مناظرِ قدرت کے بیان میں اندھیری، برسات، برسات کا تماشا، برسات کی بہاریں، برسات اور پھسلن، برسات کی امس، جاڑے کی بہاریں کو

اپنے دل رُبا لحن میں بیان کرتے ہیں۔ ان کے علاوہ تل کے لڈو، نارنگی، پنکھا، آگرہ کی ککڑی، تربوز، مکھیاں، آندھی، عاشقوں کی بھنگ وغیرہ کو بھی موضوع سخن بناتے ہیں جب اور بڑھتے ہیں تو تعلیم و اخلاق کے تعلق سے خوابِ غفلت، کوڑی کی فلاسفی، پیسے کی فلاسفی، زر کی فلاسفی، آٹے دال کی فلاسفی، روٹی کی فلاسفی، پیٹ کی فلاسفی، تندرستی اور آبرو، خوش آمد کی فلاسفی آدمی کی فلاسفی کے موضوعات پر اپنا زورِ طبع صرف کرتے ہیں۔ ان کے موضوعات میں ایسی نظمیں بھی شامل ہیں جن سے عوام مزہ لیتے ہیں مثلاً موتی طوائف پر نظمیں، تجرد کے مزے اور چیچی کو بھی اپنی شاعری کا موضوع بناتے ہیں۔ یہ سب موضوعات اس دور کی عام زندگی، عام سوچ اور عام کلچر سے وابستہ ہیں۔ ان کے موضوعات میں ''ہمہ گیریت'' تو ہے لیکن یہ وہ ہمہ گیریت نہیں ہے جو ہمیں شیکسپیئر کے ہاں ملتی ہے۔ نظیر کی شاعری اپنے رنگ میں سب سے الگ اور اہم شاعری ہے۔ وہ ان موضوعات پر لکھتے ہیں جن کو انھوں نے برتا یا قریب سے دیکھا ہے اور اسی لیے ''واقعیت نگاری'' اور یہ بھی اپنے رنگ کی، ان کی شاعری کی عام خصوصیت ہے۔ نظیر نے اپنا تخلیقی رشتہ بیرونِ ہند کسی تہذیب سے نہیں جوڑا بلکہ اپنے ''ہندی نژاد'' ہونے پر فخر کیا ہے۔ ایک نظم میں انھوں نے بتایا ہے کہ وہ بانکے بھی ہوئے، پیراکی بھی کی، کشتی بھی سیکھی، کبوتر بازی بھی کی، لال بھی لڑائے، طوائفوں اور امردوں سے دل بھی لگایا اور انھیں سب باتوں کو اپنی شاعری میں بیان کر دیا ہے۔ ان کے ہاں جو مناظر قدرت اللہ بیان میں آتے ہیں وہ بھی وہی ہیں جن کو انھوں نے اپنی آنکھ سے دیکھا ہے۔ یہ مناظر قدرت اسی لیے ہمارے قصیدہ گویوں اور مثنوی نگاروں کی منظرکشی یا مرثیوں کے ''چہرے'' سے مختلف ہیں۔ مثلاً ۴۳ بندوں پر مشتمل مخمس ''برسات کی بہاریں'' کے یہ دو بند دیکھیے:

مارے ہیں موج ڈابر دریا دونڈ رہے ہیں	مورو پپیہے کویل کیا کیا امنڈ رہے ہیں
جھڑ کر رہی ہیں جھڑیاں نالے امنڈ رہے ہیں	برسے ہے مینھ جھڑا جھڑ بادل گھمنڈ رہے ہیں

کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

(ڈابر = وہ نشیب جہاں پانی جمع ہو جاتا ہے۔ دونڈنا = جوش مارنا۔ امنڈنا = غل مچانا)

بادل لگا ٹکوریں نوبت کی گت لگاویں	جھینگر جھنکار اپنی سرنائیاں بجاویں
کر شور مور بگلے جھڑیوں کا مینھ بلاویں	پی پی کریں پپیہے مینڈک ملاریں گاویں

کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

اگر یہ اور اس قسم کی نظمیں توجہ سے پڑھی جائیں تو یہ اپنی جگہ بہت دلچسپ ضرور ہیں لیکن یہاں منظر کسی خاص جگہ کا نہیں ہے اور اس سے کوئی لینڈ اسکیپ سامنے نہیں آتا بلکہ عام طور پر برسات میں جو تاثرات سامنے آتے ہیں نظیر نے ان کو لطفِ بیان کے ساتھ یکجا کر دیا ہے۔ یہ وہی طریقہ ہے جسے قصیدہ نگار شاعر برتتے آئے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ یہاں جو تاثرات و مشاہدات بیان کیے گئے ہیں وہ سراسر ہندوستان کی فضا سے تعلق رکھتے ہیں۔ لہٰذا یہ کہنا کسی حد تک صحیح ضرور ہے کہ ان کے مناظر واقعیاتی (Realistic) ہیں اور وہ اردو شاعری کے طرزِ تخیل میں روایتی تصورات کی جگہ واقعیاتی تاثرات شامل کر دیتے ہیں۔

نظیر انسانی عوامل، تفریحات، لوگ اور ان کے مشاغل وغیرہ کی تصویریں بھی کھینچتے ہیں، آگرہ کا بھی ذکر کرتے ہیں مگر ان کے ہاں ہر منظر میں ''عمومیت'' قائم رہتی ہے۔ ایسی عمومیت جو ایسے ہی دوسرے مقامات پر عام طور سے ملتی ہے۔ ان کی نظم ''آگرہ کی تیراکی'' میں آگرہ کے معروف مقامات کے نام آتے ہیں۔ یہ نظم آگرہ کی تیراکی

کے اردگرد گھومتی ہے۔ لیکن عمومیت (تعمیم) کا مزاج یہاں بھی موجود رہتا ہے۔ اسی طرح ایک بند میں وہ پیراکی کی قسموں مثلاً کھڑی، چادر بند، ناند، چکوا، مینڈا بھنورا اچھالن، چکر سمیٹ، گھمیر تختہ، کستی پچھاڑ، کرا وغیرہ کا ذکر کرتے ہیں تو ان الفاظ سے ان کی پیراکی سے گہری واقفیت کا پتا تو چلتا ہے اور یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ آگرہ والے کیسے مشاق پیراک تھے لیکن ایسا منظر ابھر کر سامنے نہیں آتا جس سے لینڈ سکیپ کا سا سماں پیدا ہو سکے۔ یہاں لاشعوری طور پر قصیدے، مثنوی یا مرثیے کی چہرہ والی روایت ان کے ہاں رنگ گھولتی ہے۔ وہ اصطلاحی عام الفاظ جو نظیر نے یہاں استعمال کیے ہیں وہ نظیر کے علاوہ، اس طور پر کہ معنی بھی واضح ہوتے چلے جائیں کسی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں ملتے۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو عوام میں عام تھے اور نظیر نے اپنی تخلیقی قوت سے انھیں زبان کا حصہ بنا دیا ہے۔

ان نظموں میں بھی، جو ہندو مسلم تہواروں پر لکھی گئی ہیں، کسی ایک جگہ پر کسی ایک خاص وقت میں موجود ہونے کا خیال، جو واقعیت کی جان ہے، سامنے نہیں آتا لیکن نظیر کا کمال یہ ہے کہ وہ ہندوستان کے ہر مذہب کے رسم ورواج سے نہ صرف اچھی طرح واقف ہیں بلکہ ان تمام پہلوؤں کو جو ان رسوم سے وابستہ ہیں جمع کر کے اس طرح بیان کر دیتے ہیں کہ وہ رسم زندگی کے ساتھ مل کر جشن کا سا سماں پیدا کر دیتی ہے لیکن ''تعمیم'' (عمومیت) کا رنگ پھر بھی موجود و باقی رہتا ہے۔ اس ذیل میں وہ تمام نظمیں آ جاتی ہیں جن میں شب برات، عیدالفطر، ہولی، دوالی، راکھی، کنھیا کی راس، بلدیو جی کا میلہ وغیرہ شامل ہیں۔ ان کا ذخیرۂ الفاظ اور ان کا برمحل استعمال نظم پڑھتے ہوئے ہمیں اپنے ساتھ بہا لے جاتا ہے۔ لطف بیان ان سب نظموں میں موجود ہے۔ جس سے اثر و تاثیر اپنا جادو جگاتے ہیں:

ہو ناچ رنگیلی پریوں کا بیٹھے ہوں گل رُو رنگ بھرے
کچھ بھیگی تانیں ہولی کی کچھ ناز و ادا کے ڈھنگ بھرے
دل بھولے دیکھ بہاروں کو اور کانوں میں آہنگ بھرے
کچھ طبلے کھڑکیں رنگ بھرے کچھ عیش کے دم منھ چنگ بھرے
کچھ گھنگھرو ال چھنکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی

دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ہولی (دس نظمیں) اور دیوالی والی نظموں میں بھی جو کچھ وہ بیان کرتے ہیں عمومیت کا رنگ غالب رہتا ہے۔ نظیر کی شاعری میں اخلاقی سطح والی نظمیں مثلاً مفلسی کی فلاسفی، روٹی کی فلاسفی، کوڑی کی فلاسفی وغیرہ بھی سامنے آتی ہیں لیکن ان نظموں میں وہ اخلاقی حس نہیں ہے جو شاعری کو عظمت سے ہم کنار کر دیتی ہے۔ وہ تو سامنے کی چیزوں کو جو انھیں دکھائی دے رہی ہیں، لطف کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں۔ یہاں وہ معاشرتی شعور کی عام سطح پر ہی رہتے ہیں لیکن جو نقشے وہ پیش کرتے ہیں وہ عام احساس کو اپنے اندر سمو کر اس طرح قدرتِ بیان کے ساتھ ابھارتے ہیں کہ وہ چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی کی سچائی کا اظہار ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری آج بھی ہمیں اپنے ساتھ بہالے جاتی ہے۔ ان نظموں میں کوئی ایسا مخصوص نقطۂ نظر نہیں ہے جو ان کی پہچان ہو۔ وہ معاشرتی زندگی کے سب پہلوؤں کو بیک وقت قبول کرتے ہیں اور انھیں تہ بہ تہ بیان کر دیتے ہیں۔ یہاں اخلاق و غیر اخلاق سب کچھ شامل ہو جاتا ہے۔ یہی ان کا تخلیقی دائرہ ہے جو پوری زندگی کے معاشرتی و تہذیبی پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے مثلاً آدمی کی فلاسفی (آدمی نامہ) ان کی مشہور نظم ہے۔ اس میں انھوں نے آدمی کے مختلف روپ دکھائے ہیں۔ وہ یہاں انسان اور آدمی کی تفریق نہیں کرتے مگر زندگی کی پوری تصویر اتار دیتے ہیں جو چاروں طرف مختلف نوع کے آدمیوں میں ہمیں نظر

آتی ہے اور اسی لیے یہ تصویریں ہمارے دل میں اتر جاتی ہیں۔ نظیر کا انداز نظر اخلاقی کلیوں سے الگ ہے۔ یہ ان کا راستہ نہیں ہے۔ وہ تو جو کچھ دیکھ رہے ہیں اور جس طرح وہ انھیں نظر آ رہا ہے اس کا اظہار ہی ان کا تخلیقی رویہ ہے اور یہ رویہ کسی اخلاقی دائرے میں نہیں آتا۔ کوئی ان کی ہمہ گیری کو شیکسپیئر سے اور کوئی ان کے مناظر قدرت کو ورڈز ورتھ سے جاملاتا ہے۔ کوئی ان کے ہاں مارکس کا فلسفہ تلاش کر کے دکھاتا ہے، کوئی ان کی شاعری میں سرمایہ داری کا رنگ دکھاتا ہے اور کوئی ان کی نظم ''خوشامد کی فلاسفی'' کو پڑھ کر بورژوائی ذہنیت کا طعنہ دیتا ہے لیکن نظیر تو پوری زندگی کو، جیسی انھیں نظر آ رہی ہے، دیکھتے ہیں۔ وہ پوری زندگی جس میں ہر جھوٹ میں ایک سچائی ہے اور ہر سچائی میں جھوٹ چھپا ہوا ہے۔ وہ سچ اور جھوٹ دونوں کو دیکھتے ہیں اور بیک وقت دونوں کو بیان کر دیتے ہیں اور ہر دائرے کو توڑ کر اس سے باہر نکل جاتے ہیں۔ وہ کسی مخصوص فلسفے، کسی مخصوص نظریے یا مخصوص اخلاقیات کے آدمی نہیں ہیں۔ اسی لیے ''آدمی نامہ'' اس وقت بھی متاثر کرتا تھا جب وہ لکھا گیا تھا اور آج بھی اس لیے متاثر کرتا ہے کہ ہم آدمی کے سو روپ دیکھ کر انسان سے نہ سہی آدمی کے مختلف رویوں سے مل لیتے ہیں۔ وہ آدمی جو آج بھی معاشرے میں زندہ ہے لیکن زندگی تو فنا سے بھی جاملتی ہے۔ فنا تو خود زندگی کے تانے بانے میں چھپی ہوئی ہے۔ وجود سے عدم ہم کنار ہے۔ بنجارہ نامہ، دنیا دھوکے کی ٹٹی ہے، کلجگ، دنیا، دنیا میں سب دم کا تماشا ہے، موت کی فلاسفی، سفرِ آخرت کی تیاری، ایسی نظمیں ہیں جن میں زندگی کے تعلق سے موت کی سچائی کو بیان کیا ہے۔ یہاں ان کا لہجہ فقیرانہ ہو جاتا ہے۔ یہی وہ لہجہ ہے جس میں ان کی شاعری کا جادو چھپا ہوا ہے:

ٹک حرص و ہوا کو چھوڑ میاں مت دیس بدیس پھرے مارا
قزاق اجل کا لوٹے ہے دن رات بجا کر نقارا
کیا بدھیا بھینسا بیل شتر کیا گوئی پلّا سر بھارا
کیا گیہوں چاول موٹھ مٹر کیا آگ دھواں کیا انگارا
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا
یہ بدھیا لادے بیل بھرے جو پورب پچھم جاوے گا
یا سود بڑھا کر لاوے گا یا ٹوٹا گھاٹا پاوے گا
قزاق اجل کا رستے میں جب بھالا مار گراوے گا
دھن دولت ناتی پوتا کیا اک کنبا کام نہ آوے گا
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا

اس لہجے میں وہ آواز شامل ہے جو اٹھارویں صدی کی آواز تھی جس کا اظہار میر کی شاعری اور اس کے لہجے سے ہوا ہے جس میں برج بھاشا کی لسانی موسیقی بھی شامل ہے۔ یہ آواز آج بھی زندہ و موجود ہے اور اسی لیے ہمارے دل کے تاروں کو چھیڑتی ہے۔

نظیر کا کلام کم و بیش پندرہ سولہ ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ ان کے کلام کا خاصا حصہ اس لیے ضائع ہو گیا کہ اس مردِ آزاد نے اسے کبھی سنبھال کر نہیں رکھا لیکن جو کچھ بچ رہا اور مطبوعہ شکل میں دستیاب ہے اس سے اس دور کے تہذیبی رویوں، ثقافتی سرگرمیوں، عقائد، توہمات، مشغلوں، موسموں، میلے ٹھیلوں، کی ایک اجلی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔

کلام نظیر سے اس دور کے کلچر کے خدوخال مرتب کر کے اس کے باطن میں جھانکا جاسکتا ہے مثلاً خدا کے وجود پر اس معاشرے کا کامل یقین تھا:

غیر از خدا کے کس میں ہے قدرت جو ہاتھ اٹھائے   مقدور کیا کسی کا وہی دے وہی دلائے

یہ معاشرہ مکافاتِ عمل پر یقین رکھتا تھا:

کلجگ نہیں کر جگ ہے یہ، یاں دن کو دے اور رات لے   کیا خوب سودا نقد ہے اس ہات دے اس ہات لے

اس کا مقدر و قسمت پر پختہ یقین تھا۔ جو قسمت میں لکھا ہے وہ ہو کر رہے گا۔ یہ معاشرہ بھوت پریت، تونے ٹوٹکوں اور جادو پر بھی یقین رکھتا تھا۔ عامل سے محبوب کو شیشے میں اتارنے کے لیے عمل کرایا جاتا تھا اور فلیتا سلگا کر ناک میں دھونی دی جاتی تھی۔ چور، اُچکے، دغا باز، ٹھگ، گٹھ کٹے، جیب کترے اور بچوں کو اٹھانے والے عام تھے خاص طور پر ایسے بچے جن کے ہاتھ پاؤں میں منت کے کڑے ہوتے تھے۔ عام لوگ عام طور پر مفلس ہوتے تھے۔ نظیر نے مفلسی کے فلسفے کو کئی نظموں مثلاً روٹی کی فلاسفی، پیسے کی فلاسفی، روپے کی فلاسفی، زر کی فلاسفی، آٹے دال کی فلاسفی میں بیان کیا ہے۔ جب پیٹ میں روٹی نہیں جائے گی تو معاشرہ تخلیقی سطح پر بھی کنگال ہو جائے گا۔ یہی اس معاشرے کے ساتھ ہوا جس سے امیری غریبی کا توازن بگڑ گیا تھا: ع جب ملی روٹی وہیں ہم ہو گئے صاحب کمال۔ ''پیٹ کی فلاسفی'' میں نظیر نے لکھا ہے کہ انسان کا تخلیقی و اختراعی عمل بھی اسی وقت شروع ہوتا ہے جب اس کا پیٹ بھرا ہو:

جس کا شکم بھرا ہے وہ ہنستا ہے مثل پھول
خالی ہے جس کا پیٹ وہ روتا ہے ہو ملول
جب تک نہ اس گڑھے میں پڑے آ کے خاک دھول
سوجھے دھرم نہ دین نہ اللہ نہ رسول
جو جو کوئی کرے سو بجا پیٹ کے لیے

نظیر کی نظموں میں سماجی و تہذیبی شعور ایک دوسرے سے جڑا ہوا ہے اور ان کی شاعری کا موضوع بن کر بار بار سامنے آتا ہے مثلاً نظم ''دنیا'' میں جو اپنے دور کی تصویر نظیر نے اتاری ہے وہ اس دور کو نظروں کے سامنے لا کھڑا کرتی ہے۔ نظیر نے بتایا ہے کہ صورتِ حال یہ ہے کہ جن میں زور نہیں ہے وہ کشتی لڑتے ہیں اور جن میں زور ہے وہ خود پچھڑ رہے ہیں۔ کبڑے چھاتیاں نکالے پھر رہے ہیں۔ جن کے پر ہیں وہ اڑنے کے بجائے پاؤں پیدل چل رہے ہیں، جن کے پر نہیں ہیں وہ پنکھے جھلتے پھر رہے ہیں۔ ننگے لنگڑے اچھلتے کودتے پھر رہے ہیں۔ نیاریا نے ستار کی دوکان کھول لی ہے۔ چور پاسبان بنے ہوئے ہیں۔ چکوروں نے منھ چھپا لیا ہے اور گدھ و اُلو چھا گئے ہیں۔ چغد کتابیں کھولے بیٹھے ہیں۔ بلبلیں نماز اور طوطے قرآن پڑھ رہے ہیں۔ مور لنڈورے ہو گئے ہیں اور بطوں کی دمیں لمبی ہو گئی ہیں۔ گونگے فارسی بگھار رہے ہیں۔ کوا ہنس کا کلاہ اتار رہا ہے اور مینڈکی اچھل کر ہاتھی کے لات مار رہی ہے۔ جو نجیب ہیں وہ غلام ہیں۔ کمینے ہر طرف چھائے ہوئے ہیں۔ بازشکرے پاپڑ بیل رہے ہیں اور اُلو شکار کھیل رہے ہیں۔ چیتے دبک گئے ہیں اور ہرن شکار کر رہے ہیں۔ داڑھی والوں کی بات غیر مستند اور داڑھی منڈوں کی گواہی سند ہے۔ اب روشنی سیاہی اور سیاہی روشنی بن گئی ہے۔ شہر اجاڑ ہیں جن میں مُردوں کی بادشاہی قائم ہے۔ جو عقل رکھتے ہیں وہ باولے دیوانے کہلا رہے ہیں اور جو بے عقل ہیں وہ ہوشیار، سیانے سمجھے جا رہے ہیں۔ ساہوکار، چور لیٹروں کی طرح، دن

دہاڑے لوٹ رہے ہیں۔ سلیمان بھوکے ہیں اور چیونٹیوں کے پاس ذخیرہ ہے۔ اسی طرح کئی اور نظموں میں بھی مثلاً ''مذمت اہل دنیا'' میں بتایا ہے کہ آج کی صورتِ حال نے ہر چیز کو زیروزبر کر دیا ہے۔ ایسے میں وہی بچا ہے جسے خدا نے رکھا ہے:

ہشیار یار جانی یہ دشت ہے ٹھگوں کا — یاں ٹک نگاہ چوکی اور مال دوستوں کا

نظیر ان سب باتوں کو، جو انھیں اپنے چاروں طرف نظر آ رہی ہیں، اس طرح بیان کر دیتے ہیں کہ سارے معاشرے کا دل ان کی نظموں میں دھڑکنے لگتا ہے۔ نظیر کوئی ناصح یا مصلح نہیں ہیں۔ وہ تو اپنی تہذیب اور اس کی موجود صورت حال کے سچے ترجمان ہیں۔ وہ اسی کلچر کے آدمی تھے اور یہی کلچر ان کی شاعری میں محفوظ ہو گیا ہے۔ انھوں نے یہ سب پہلو لطف بیان اور سچائی کے ساتھ اپنی نظموں میں بیان کر دیے ہیں۔ ان کی نظم ''خوشامد کی فلاسفی'' ہو یا ''آدمی نامہ'' سب میں یہ تہذیبی وسماجی شعور ابھر کر بیان میں آیا ہے۔

نظیر کی شاعری پڑھتے ہوئے یہ بات بار بار سامنے آتی ہے کہ انھیں زندگی سے گہری محبت ہے اور وہ اسے بھرپور طریقے سے بسر کرنے کی کوشش کرتے ہیں:

دیکھ لے اس چمنِ دہر کو دل بھر کے نظیر — پھر ترا کاہے کو اس باغ میں آنا ہوگا

ان کی وفات کو پونے دو سو سال اور پیدایش کو دو سو ستر سال کا عرصہ ہو گیا ہے لیکن ان کی نظمیں اور ان کے اشعار آج بھی لوگوں کی زبان پر ہیں۔ ان میں حمد و نعت بھی ہیں جو گاہ گاہ ریڈیو سے سننے کو مل جاتی ہیں۔ وہ مصرع اور شعر بھی ہیں جو زبان زد خاص و عام ہیں اور جو زندگی کے مختلف پہلوؤں کو بیان کر کے ہمارے دلوں کو آسودہ کرتے ہیں۔ وہ ''آدمی نامہ'' (آدمی کی فلاسفی) ہو یا ''بنجارہ نامہ'' یا وہ نظمیں ہوں جو فقیروں کے لیے لکھی گئی ہیں، جن میں ''پیری کی سواری'' اور ''فنا'' وغیرہ شامل ہیں، آج بھی ہمارے دلوں کے تاروں کو چھیڑتی ہیں۔ اردو زبان و شاعری کا ہندوستان گیر روپ، تخلیقی عمل کی تہذیبی وسماجی توانائی کے ساتھ، نظیر کے ہاں اُبھرا ہے اور نظمیں پڑھتے ہوئے ہمارے وجود پر چھا جاتا ہے۔ ناسخ اپنے دور کے سب سے بڑے شاعر تھے۔ آج وہ گھٹ کر مضحکہ خیز حد تک چھوٹے ہو گئے ہیں اور نظیر اپنے دور میں ''سوقی شاعر'' تھے لیکن آج وہ تہذیب کے بھرے بازار میں ایک اونچی کرسی پر براجمان ہیں اور کہہ رہے ہیں:

یہ شعر و غزل اب جو بناتے ہیں زبانی — آگے بھی بہت چھوڑ گئے اپنی نشانی
دیوان بنایا کوئی قصہ کہ کہانی — کچھ باقی نظیر اب نہیں سب چیز ہے فانی
خمسہ نہ غزل، فرد نہ ایہام رہے گا — آخر وہی اللہ کا اک نام رہے گا

نظیر دلّی والے تھے لیکن بچپن سے وفات تک برج بھاشا کے علاقے میں رہے جو اپنی نرم رواں لحن، لہجے اور لے کی غنائیت کے لیے آج بھی پہچانا جاتا ہے۔ یہی لحن، لہجہ اور غنائیت نظیر کی شاعری میں مٹھاس اور حلاوت کو جنم دیتے ہیں۔ ان کی بیشتر نظمیں ایسی مترنم ہیں کہ ان کا لحن دل میں اتر جاتا ہے اور عوام و خواص سب کو متاثر کرتا ہے۔ یہ موسیقی پکی موسیقی کی طرح پیچیدہ اور تہ دار نہیں ہے بلکہ سادہ اور صاف ہے۔ اس میں ڈھولک یا کڑا بجانے کا لحن ہے اور نظم میں یہ غنائیت، چھپے ہوئے جذبے کو دلکش جامہ پہنا کر، نظیر کی انفرادیت کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ یہ لے، یہ ترنم نظیر کی روح میں موجود ہے۔ اس لحن میں صدا لگانے والا فقیر بھی اپنا کمال دکھاتا ہے اور ساتھ ہی ان کی شاعری پڑھنے والا بھی لطف اندوز ہوتا ہے۔ نظیر کی شاعری میں تال سُر سب کچھ ہے مگر زیادہ تر وہ تال کی طرف جھکے رہتے ہیں جس سے وہ

رنگِ موسیقی ابھرتا ہے جس میں تالیوں کی آواز گونجنے لگتی ہے اور سننے والوں میں تال دینے کی خواہش پیدا ہو جاتی ہے۔ مخمسوں اور مسدسوں میں تکرار والے مصرع یا بیت، نوٹنکی میں ''لگارے'' کی تال کی یاد دلاتے ہیں اور یہ صورت ان کی نظموں میں عام ہے مثلاً ان نظموں کو پڑھیے جن کے تکرار والے مصرع یہ ہیں تو اس موسیقی کا ڈھنگ اور اس کی نوعیت واضح ہو جائے گی:

(۱) پھر دیکھ بہاریں ساون کی
(۲) کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں
(۳) کل عالم تیری یاد کرے تو صاحب سب کا سچا ہے
(۴) جب ماہ اگن کا ڈھلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی۔
(۵) سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا

ان نظموں سے تاک دھنا دھن، تاک دھنا دھن کی آواز آتی ہے۔ یہ ایسا سادہ لوک راگ ہے جس میں سب کو متاثر کرنے کی تخلیقی قوت موجود ہے۔ الفاظ کا ترنم اور مترنم بحریں ان کی شاعری کی خصوصیت ہے۔ ان کی بہت سی نظموں کی بحریں اور لفظوں کا جماؤ پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہالے جاتا ہے۔ نظیر اپنی تہذیب کے فسانہ خواں اور مصور ہیں۔ ان کے نغمے بھی اسی تہذیب کے نغمے ہیں اور ان کا اتار چڑھاؤ بھی اسی تہذیب کی روح سے پھوٹا ہے۔

نظیر عوامی کلچر اور اپنے دور کی زندگی و موضوعات کے ترجمان ہیں اور انھوں نے یہ ترجمانی اس طرح کی ہے کہ میر کی طرح ان کے ہاں بلند و پست الگ الگ نہیں ہوتے۔ ان کے مخاطب نواب شیفتہ نہیں تھے بلکہ خواندہ و ناخواندہ عوام تھے اسی لیے ان کے بارے میں شروع سے دو رائیں ہیں۔ اگر ان کے پست کو ذرا دیر کو نظر انداز کر دیا جائے تو ان کی بلندی میں اتنی توانائی ہے کہ وہ کل کی طرح آج بھی ہمیں متاثر کرتے ہیں۔ نظیر کے سلسلے میں، جیسا کہ ہم پہلے بھی کہہ آئے ہیں، یہ بات یاد رہے کہ جہاں تک لفظیات و موضوعات کا تعلق ہے وہ فارسی روایتِ شاعری پر نہیں چلتے بلکہ اپنے گرد و پیش کے کلچر کو موضوعِ سخن بناتے ہیں اور اسے بیان کرنے کے لیے عام زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں اور آنے والوں کے لیے ایک نیا راستہ کھول دیتے ہیں۔ اسی سے ان کا طرزِ ادا پیدا ہوتا ہے۔ اکبر آباد کے اطراف میں بولی جانے والی بولیوں اور زبانوں کے الفاظ اپنی شاعری میں استعمال کر کے نظیر انھیں اردو زبان کا اٹوٹ حصہ بنا دیتے ہیں۔ ان کے ہاں جو بول چال کی زبان استعمال ہوتی ہے اسے وہ فن کی کسوٹی پر کس کر مانجھتے نہیں ہیں بلکہ اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ عام طور پر بولے جا رہے ہیں۔ انھوں نے پہلی بار ان موضوعات پر شاعری کی جن کے بارے میں یہ گمان بھی نہیں کیا جا سکتا تھا کہ یہ بھی موضوعِ سخن بن سکتے ہیں۔ ان کا انداز بیانیہ ہے اور اسی لیے ان کے ہاں پھیلاؤ ہے۔ جزئیات نگاری بھی اسی پھیلاؤ کا حصہ ہے۔ نظیر نے لفظ اور لحن کو ایک اکائی کے طور پر قبول کیا جس سے ان کا مخصوص لہجہ وجود میں آتا ہے جس میں بہتے پہاڑی چشمے کا سا بہاؤ ہے۔ ان کی شاعری کو پڑھتے ہوئے ایک حرکت کا احساس ہوتا ہے۔ ایسی حرکت جو نغمگی اور زندگی سے مل کر لفظوں میں جان ڈال دیتی ہے اسی لیے نظیر کا طرزِ ادا روانی اور حرکت سے عبارت ہے جس میں ایسی بے ساختگی ہے کہ پڑھنے والا بھی اسی دھارے پر بہنے لگتا ہے۔ لفظوں کو دیکھیے تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ سب ہاتھ باندھے کھڑے ہیں۔ ایسے ایسے قافیے استعمال میں آتے ہیں کہ ان کے ذخیرۂ الفاظ پر حیرت ہوتی ہے۔ وزن کے استعمال میں انھوں نے، فارسی و عربی معیار

سے، غلطیاں کی ہیں لیکن یہ غلطیاں اس لیے نظر آتی ہیں کہ انھوں نے لفظوں کو اس تلفظ سے باندھا ہے جس تلفظ سے وہ چاروں طرف بولا جا رہا ہے۔ ''اَصَل'' عام طور پر ''اَصَل'' بولا جاتا ہے۔ ''پُغَذ'' کو عام بول چال میں ''پُغَد'' بولتے ہیں۔ حرّاد کو ''خراد''، یا ''خیراد'' بولتے ہیں۔ نظیر نے بھی کئی جگہ ''اصل'' اور ''چغد'' اور ''خیراد'' باندھا ہے۔ اگر اسے صحیح فارسی عربی تلفظ سے پڑھیں گے تو شعر وزن سے گر جائے گا۔ میں بھی اسی بات کا قائل ہوں کہ عربی، فارسی، انگریزی الفاظ، جو اردو میں مستعمل ہیں، انھیں اسی طرح بولنا اور باندھنا چاہیے جس طرح وہ عوام و خواص میں، اردو زبان کے اپنے صوتی نظام کے عین مطابق بولے جاتے ہیں۔ زندہ زبانوں کے زندہ بولنے والے اور سچے تخلیق کار یہی راستہ اختیار کرتے ہیں۔ حرکت، روانی، نغمگی اور موزوں الفاظ کے استعمال سے ان کا طرزِ ادا عبارت ہے اور یہ طرزِ ادا دوسرے طرزوں سے اتنا مختلف و منفرد ہے کہ اگر نظیر کے شعروں کو دوسرے شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو اسے آسانی سے پہچانا اور الگ کیا جا سکتا ہے۔ وہ اظہار، بیان میں اپنے موضوع سے الگ نہیں ہوتے بلکہ اسی کا حصہ بن جاتے ہیں اور ان کی شاعری میں کلچر کی روح بولنے لگتی ہے جو اخلاق و غیر اخلاق دونوں سے ماوراء ہے۔

نظیر نے جتنے الفاظ استعمال کیے ہیں اتنے الفاظ کسی اردو شاعر حتیٰ کہ میر انیسؔ نے بھی استعمال نہیں کیے۔ انھوں نے سینکڑوں الفاظ اپنے گرد و پیش کی زبانوں اور بولیوں سے لے کر اردو زبان میں ایسے ٹانک دیے ہیں کہ وہ آج اس زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ لفظوں کی سطح پر یہ کام بہت کم شاعروں نے کیا ہے۔ یہاں نظیر میر کے ساتھ کھڑے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے نظیر کی نظم ''بہار'' کا یہ بند دیکھیے:

رات ہوئے تھے واہ واہ کیا ہی نشے رسا رسا پیتے تھے مے بسا بس پھولوں میں ہم بسا بسا
شوخ بغل میں چاند سا دیتا تھا بو سے ہنس ہنسا زلفوں میں اس کی دل پھنسا، آن دادا میں جی بسا
جامہ بدن میں چس چسا، پھول ہوا تھا بس بسا نیندوں میں یار رسمسا، لے تھا جمائی کسمسا
اس میں رقیب کرکسا کر کے سحر کا وسوسا لا کے نقارہ یا دہل دھوں دھوں بجایا کس کسا
صبح کے ڈر سے ہڑبڑا یار نے گھر کی راہ لی ہم بھی دغا میں آگئے، مفت بہار لٹ گئی

کرکسا = زبان دراز۔ بدکلام۔ اسے ''کرگ سا'' بھی پڑھا جا سکتا ہے یعنی بھیڑیے جیسا)

دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کیسے موزوں دیسی الفاظ سے نظیر نے اس بند کو سجایا ہے اور کیسے مشکل کام کو قدرتِ کلام سے آسان کر دکھایا ہے۔ نظیر کا کلام ایسی مثالوں سے بھرا ہوا ہے۔ یہ خالص اردو زبان کا کلام ہے۔ یہ وہ کام ہے جسے نظیر نے اٹھارھویں اور انیسویں صدی میں کیا جس کی اہمیت وقت کے ساتھ بڑھتی رہے گی۔

نظیر جب کوئی لفظ وضع کرتے ہیں یا عام بولی جانے والی زبان سے اپنی شاعری میں برتتے ہیں تو اسے اس خوبی سے استعمال کرتے ہیں کہ سیاق و سباق سے اس کے معنی بھی از خود واضح ہو جاتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ چند مثالیں دیکھیے:

ع عیار نظر مکار ادا، تیوری کی چڑھاوٹ ویسی ہی
ع زلفوں کی کھلت، پٹی کی جمت، چوٹی کی گندھاوٹ ویسی ہی
ع بندے کی لٹک، جھمکے کی جھمک، بالے کی ہلاوٹ ویسی ہی
ع دائیں کی مڑت، بائیں کی پھرت، مونڈھوں کی کھچاوٹ ویسی ہی

گر ہووے گناہ ہم پہ ثابت   تو ہم سے لے گناہ گاری
(گناہ کرنے کا ہرجانہ، جرمانہ)

ع بھیگ رہا تھا سب چمن مینھ کے جھڑا کے زور تھے
ع بہار چھڑکواں کپڑوں کی جب نظر آئی

ہیں اس نشے میں خاکم سو رنگ کے دھڑاکے   کونڈی کی ڈگمگاہٹ، سونٹے کے سو کھڑاکے

جیسے نظیر عام بول چال کے الفاظ کو اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ محل استعمال سے اس کے معنی خود ہی سمجھ میں آ جائیں، اسی طرح وہ لفظ کو اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ عام طور پر بولا جا رہا ہے مثلاً:

ع آخر اٹھے یہ تو طیے طوفان   (بہتان، چنے)
ع پھر وہیں سونگ سانگ پھینک دیا (سونگھ کر)
ع پیار میں سہتے ہیں عشاق بھی ہلکی بھاری
ع یہی دم بے کسی میں ننگے پاؤں کھدڑتا ہے
ع مارا پڑے گا دیکھ نہ کھا ان کی آت گھات
ع بن کوڑی تھیں نہ تیل کی باسی سنکوڑیاں   (ایک قسم کی پکوڑیاں)
ع سب ٹھاٹ اسی چلکی سے دیکھیں ہیں چلکتے (سونے چاندی کا سکہ)

عام بول چال کی زبان کے الفاظ نظیر اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ اظہار پُراثر ہو جاتا ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:

ع پڑ جائے جس سے دل میں فرشتوں کے ہڑبڑی
ع عیش و طرب کے ابر کی پڑنے لگی بھرن   (موسلا دھار بارش)
ع گھبرا کے نکلے بے بس ہو اور شوق کی گھیرا گھیر ہوئی
ع پھر اس کو بہت اے جاں بالا نہ بتا دیجے
ع پلکوں نے ستم گر کی اب دل کو مرے راہا
ع آج یہ گلشن کھلا ہے کل کو سوکھا ساکھ ہے
ع آٹا نبڑا او بوجا پھر سنکا (مطلب نکلا اور مطلبی لوگ غائب ہوئے)
ع شہری قصپاتی اور گنویلا ہے
ع بھوکے ہیں کچھ بجائیو بابا خدا کی راہ
ع ماں باپ ان کی خدمت سر پر تھولتے ہیں
ع کیا صورت لوگ لگائی کی کیا نقشہ تاری ترپت کا

نظیر کے طرز ادا میں رنگا رنگ الفاظ جہاں اظہار کو پر زور بناتے ہیں وہاں محاورہ و روزمرہ بھی اس میں جان ڈالتا ہے۔ بظاہر معلوم نہیں ہوتا کہ صنائع بدائع کا استعمال کیا جا رہا ہے لیکن یہ ان کے پر اثر اظہار کا ایک اہم وسیلہ ہیں اور زبان پر چڑھے ہوئے محاورے اور کہاوتیں اثر و تاثیر کی روح پھونک دیتے ہیں۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:

ع کاٹھ کی ہانڈی نہیں چڑھتی ہے پیارے بار بار

ع آہ کھیتی حسنِ کافر کی ہری رہتی نہیں

ع پھر اس کو بہت اے جاں بالا نہ بتادیجے

نظیر کے متعدد اشعار اور مصرع ضرب المثل بن کر ہماری زبان کا حصہ بن گئے ہیں اور آج تک اسی طرح ہماری زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ چند مثالیں دیکھیے:

ع ٹک دیکھ لیا، دل شاد کیا، خوشوقت ہوئے اور چل نکلے

ع میاں اک دن وہ آوے گا نہ تم ہوگے نہ ہم ہوں گے

نہ عیش نہ دکھ درد نہ آرام رہے گا — آخر وہی اللہ کا اک نام رہے گا

ع جو خاک سے بنا ہے وہ آخر کو خاک ہے

ادھر تو قرض ہوا اور ادھر نہ آیا یار — پکائی کھیر تھی قسمت سے ہوگیا دلیا

ع چھوڑ سب کاموں کو غافل بنگ پی اور ڈنڈ پیل

ہشیار یار جانی یہ دشت ہے ٹھگوں کا — یاں ٹک نگاہ چوکی اور مال دوستوں کا

ع مقدور کیا کسی کا وہی دے وہی دلائے

ع پورے ہیں وہی مرد جو ہر حال میں خوش ہیں

پڑے بھٹکتے ہیں لاکھوں دانا کروڑوں پنڈت ہزاروں سیانے
جو خوب دیکھا تو یار آخر خدا کی باتیں خدا ہی جانے

کوڑی کے سب جہان میں نقش و نگین ہیں — کوڑی نہ ہو تو کوڑی کے پھر تین تین ہیں
پیسا ہی رنگ روپ ہے پیسا ہی مال ہے — پیسا نہ ہو تو آدمی چرخے کی مال ہے
جو خوشامد کرے خلق اس سے سدا راضی ہے — سچ تو یہ ہے کہ خوشامد سے خدا راضی ہے

ع اب موت نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا

ع سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا

جس کام کو جہاں میں تو آیا تھا اے نظیر — خانہ خراب تجھ سے وہی کام رہ گیا

نظیر نے موضوع کی مناسبت سے زبان استعمال کی ہے۔ ہندو تہواروں کے بارے میں جو نظمیں کہی ہیں ان میں مذہبی اصطلاحات اور الفاظ کو کثرت سے استعمال کیا ہے اور مسلمانوں کے تہواروں کے بیان میں عربی فارسی الفاظ و اصطلاحات کا استعمال زیادہ ہے۔ یہی صورت سکھ مذہب کے پیشوا گرو نانک والی نظم میں نظر آتی ہے۔ ان کے ہاں فارسی آمیز اردو میں وہ لطف نہیں ہے جو خالص اردو الفاظ سے ان کی شاعری میں پیدا ہوا ہے۔ انھیں زبان پر وہ قدرت حاصل ہے اور ان کا ذخیرۂ الفاظ اتنا بڑا ہے کہ ایک ہی بند میں ایسے ایسے الفاظ استعمال میں آتے ہیں کہ کسی دوسری جگہ نہیں ملتے۔ ''کبوتر بازی'' نامی نظم کے تین بندوں میں ۵۲ کبوتروں کی قسموں کو اس طرح بیان کیا ہے کہ شعریت برقرار رہتی ہے۔ آگرہ میں ہر سال پتنگ بازی کا میلا ہوتا تھا جسے عام زبان میں ''ترجلا'' کہتے ہیں۔ نظیر نے اس موضوع پر جو نظم کہی ہے اس میں پتنگ سے متعلق کم و بیش ساری اصطلاحات، ان کی قسمیں، ان کے پیچ اور پتنگ لوٹنے کا تماشا سب کچھ آگیا ہے اور نظیر کے کلام میں محفوظ ہوگیا ہے مثلاً پتنگوں کی قسموں میں: دوباز، للپرا، لنگوٹیا،

چاند تارا، پہاڑیا، لگا، پتا، ابلقہ، گلہریا، دودھاری، مانگ دار، بمتا، دوکونیا، کلسرا، چوگھڑا، چچکا، تکل: یہاں سترہ قسم کی پتنگوں کے نام آئے ہیں۔ ان کے علاوہ کانپ، پیندی، ٹھڈا، جھجاؤ، منڈھاؤ، نخ، پھیر پھار، ٹھسکی، کنی، پیچ، ڈھیل، کھینچ، رگڑا، جیسی اصطلاحات بھی استعمال میں آئی ہیں، اسی طرح آگرے کی تیراکی میں جہاں اس میلے کا سماں باندھا ہے وہاں پیراکی کے انداز اور طور کے اصطلاحی نام بھی بیان میں آئے ہیں اور یہ سب شاعری کا حصہ بن کر آئے ہیں

برسات میں جو آ کر چڑھتا ہے خوب دریا　　　ہر جا کھڑی وچادر بند اور ناند چکوا
مینڈا بھنور اچھالن چکر سمیٹ مالا　　　مینڈا گھمیر تختہ کسی پچھاڑ کڑا
واں بھی ہنر سے اپنے ہشیار پیرتے ہیں　　　اس آگرے میں کیا کیا اے یار پیرتے ہیں

''گلدستہ قدرت'' نامی نظم میں متعدد پھولوں کے نام آئے ہیں۔ یہ وہ پھول تھے جو اس دور میں کسی باغ یا چمن کی جان تھے اور اس دور کے کلچر کا حصہ تھے۔ ''پیٹ کی فلاسفی'' میں مختلف منصبوں اور پیشہ وروں کے نام آئے ہیں اور موضوع کی مناسب سے آئے ہیں۔ اسی طرح ''شہر آشوب'' میں کم از کم ۳۴ مختلف پیشہ وروں کے نام آئے ہیں جو آشوب معاش میں مبتلا تھے۔ نظیر نے بعض اخلاقی قصوں کو بھی نظم کیا ہے، جن میں ''ہنس نامہ'' پودنے اور گڑھ پنکھ کی لڑائی'' ''کوے اور ہرن کی دوستی'' ایسی نظمیں ہیں جیسی انگریزی ادب کے زیر اثر آنے والے زمانے میں لکھی گئیں۔ نظم گوئی کے تعلق سے اسی لیے نظیر جدید اردو شاعری کے باوا آدم ہیں۔

بعض اہل ادب اس بات پر اعتراض کرتے ہیں کہ ان کی نظمیں عام طور پر مخمس یا مسدس کی ہیئت میں کہی گئی ہیں۔ اس ہیئت کو اختیار کرنے کی اصل وجہ یہ ہے کہ شاعری نظیر کے لیے ایک ایسا وسیلۂ اظہار تھی جس میں وہ معاشرے کے دوسرے افراد کو بھی شریک کرتے تھے۔ ان کی شاعری نظر سے پڑھنے کی چیز نہیں ہے بلکہ محفلوں میں اونچی آواز میں پڑھے جانے کا مزاج رکھتی ہے۔ ان کی شاعری صرف ان کی اپنی ذات کے لیے نہیں ہے بلکہ دوسروں سے خطاب کر کے اجتماعی عمل بن جاتی ہے۔ یہ کام مخمس اور مسدس ہی سے آسانی سے ہوسکتا ہے۔ اسی لیے مرثیہ بھی عام طور پر مسدس ہی میں لکھا جاتا ہے۔ نظیر مسدس کے چاروں مصرعوں میں ایک ہی بات کے مختلف پہلوؤں کو سامنے لاتا ہیں اور ٹیپ کا شعر اس بات کو سمیٹ کر اس خیال کی تصویر کو مکمل کر دیتا ہے۔ نظیر نے اپنے مسدسوں اور مخمسوں میں جو بحریں استعمال کی ہیں وہ بھی اسی ''اجتماعیت'' کو پُر اثر بناتی ہیں۔ مسدس یا مخمس میں اسی لیے خطِ بت کا انداز نظر آتا ہے۔ وہ انداز جو کسی ایک فرد سے نہیں بلکہ مجمع سے مخاطب ہے۔ نظیر کی نظموں کا لطف اسی وقت آتا ہے جب انھیں اونچی آواز سے پڑھا جائے بلکہ بعض نظموں کا مزاج ایسا ہے کہ آپ از خود اسے بلند آواز میں پڑھنے لگتے ہیں۔ آپ نظیر کی نظموں مثلاً ''پیری کی سواری''، ''بنجارا نامہ''، ''عاشقوں کی بھنگ''، ''دنیا دار المکافات ہے''، ''دنیا دھوکے کی ٹٹی ہے''، ''دنیا'' وغیرہ کو صرف نظروں سے پڑھنے سے پوری طرف لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ ان نظموں میں نظیر عام سماج کو اپنی شاعری کے عمل میں اس طرح شریک کرتے ہیں کہ آپ بھی اسے دوسروں کو سنا کر ہی لطف اندوز ہوتے ہیں۔ نظیر کی نظمیں فی الواقع زور سے پڑھ کر سنانے کے لیے ہیں اور اسی لیے وہ عام طور پر حسب موقع بحروں کا انتخاب کر کے اسے مخمس یا مسدس کی ہیئت میں لکھتے ہیں۔ ان کے ہاں جو پھیلاؤ ہے وہ بھی اسی مزاج کا تقاضا ہے۔ میر انیس اپنے مرثیوں میں مسدس کی ہیئت میں اپنے عقیدے کی ترجمانی کرتے ہیں۔ نظیر نے اپنی نظموں میں اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی کی ترجمانی کی ہے۔ انیس کی شاعری مذہبی شاعری ہے۔ نظیر کی شاعری اظہارِ تہذیب کی شاعری ہے۔

انیس کے مرثیوں سے اہلِ مجلس سرشار ہوتے ہیں۔ نظیر کی شاعری سے سب لطف اٹھاتے ہیں۔ دونوں کا انداز بیانیہ ہے اور دونوں کسی ایک فرد سے نہیں بلکہ اجتماع سے خطاب کرتے ہیں۔ انیس عقیدے کی گرمی سے اہلِ مجلس کو رلاتے ہیں۔ نظیر اطف بیان، اور ہر رنگ کی بات سے بیت سے اہلِ محفل کے دل میں اتر جاتے ہیں۔ انیس کے ہاں غم کا اظہار ہے۔ نظیر کے ہاں غم میں بھی نشاط ہے۔ وہ غم کی بات بھی اس طرح کہتے ہیں کہ سننے والا عبرت پکڑ کر اس سے عالمِ نشاط میں آ کر لطف لیتا ہے۔ مثلاً ''پیری کی سواری'' یا ''بنجارا نامہ'' میں موت اور فنا موضوعِ سخن ہیں لیکن یہاں بھی نشاط کی کیفیت غالب ہے۔ مرثیے میں موت کا غم حاوی رہتا ہے اور اس پہ حاوی رہتا ہے کہ بقول احسن فاروقی ''مرثیے میں زندگی کی کوئی گنجائش نہیں ہے''[۳۱] نظیر کے ہاں موت کے غم پر بھی زندگی کا نشاط حاوی ہے۔

لسانی مطالعہ:

نظیر نے لمبی عمر پائی ۱۰۰ سال کی عمر تک اٹھارہویں صدی میں جیے اور تیس سال انیسویں صدی میں گزارے۔ اسی لیے ان کی زبان پر دونوں صدیوں کے واضح اثرات موجود ہیں۔ ان کے ہاں وہ الفاظ بھی استعمال میں آئے ہیں جو سودا، میر، درد کے ہاں استعمال ہوئے اور بعد میں متروک ہوئے اور وہ بھی جو بعد کے شعرا کے ہاں آئے ہیں۔ ذیل میں ہم وہ الفاظ مع مثال درج کرتے ہیں جو انیسویں صدی میں متروک ہو گئے۔

واں: ع میری نظم بھی دوڑ کے اس کی نظر سے واں
ع قدم رکھتا ہوں جس جا واں سے سرکایا نہیں جاتا

دوں: ع دے خواب کو دعا کہ نہ پاتا تو دوں مجھے
ع یاں یوں بھی واہ وا ہے اور دوں بھی واہ وا ہے

ایدھر، اودھر: ع ایدھر تو مجھ کو قتل کرے ہے وہ نیک نام
ع اودھر کو آ رہے ہیں اجل کے مجھے پیام
ع پریشاں حال پھرتا تھا کبھی ایدھر کبھی اودھر

یاں: ع دیدار کی خواہش میں ہم یاں ہیں کھڑے کب کے
ع کیا کیجیے ہوئی اب تو یاں دل کی گرفتاری

موا: ع فرہاد تھا تو شیریں کے غم میں موا غریب
ع شاید کہ موا رات کو سینے میں مرا دل

واچھڑے: ع سن کر لگی یہ کہنے کہ اے واچھڑے چہ خوش

نت: ع عیار اور چھچھورا نت اپنے کار میں ہیں
ع صورت سے تری رکھتی ہیں نت اس کی لگن چشم

گھر بگھر: ع یہ لوگ طعنہ دیتے ہیں جس ہنس کے گھر بگھر
ع ہتھیار بیچ، ہو کے گدا، گھر بگھر گئے

	ع	آگے تو گھر بکھرے تھے اکثر تمام داتا
بن:	ع	کیا کہیں تم بن پڑا ہے، ہم پہ اب کیسا عذاب
تلک:	ع	جی ہی جی میں کب تلک خون جگر کو کھایئے
	ع	نہ آؤگے پھر جب تلک تم ادھر
ناؤں (نام):	ع	اب یہ معشوقی کا سکہ آج تیرے ناؤں ہے
ٹک:	ع	جھمک دکھا جا ٹک اپنے رخ کی کسی طرح سے تو پھر یکا یک
	ع	تو مہر سے ٹک ہنس کرائے رشکِ مہ تاباں
ندان:	ع	چڑھا لیا مجھے اپنے ندان کوٹھے پر
	ع	آخر ندان بھیکھ منگاتی ہے مفلسی
تئیں:	ع	دیکھ کر اس کے تئیں اور ستاؤں تجھ کو
	ع	عمر بھر کرتے نہیں اس کے تئیں پھر دلگیر
کد (کب):	ع	ہم تجھ پہ فدا ہیں دیکھے کد سے
زور:	ع	صحنِ چمن میں واہ واہ، زور بچھی تھی چاندنی
	ع	ہے دنیا جس کا ناؤں میاں یہ زور طرح کی بستی ہے
ذری ذری:	ع	چمکے تھی تار تار میں مہ کی جھمک ذری ذری
جیوں (جی کی جمع):	ع	دھوم جیوں میں بستیاں، جھلیں پڑی اکستیاں
	ع	دونوں دلوں میں لذتیں دونوں جیوں میں عیش تھا
چاہیں (چاہ کی جمع):	ع	یاد آتی ہیں جب ہمیں وہ پہلی چاہیں
پل بہ پل:	ع	پیتے تھے مے مچل مچل، لیتے تھے بوسے پل بہ پل
جس تس:	ع	ناصح نہ سنا سخن مجھے جس تس کے
	ع	اک گرم انگیٹھی جلتی ہو اور شمع ہو روشن تس پر
جھمکڑا:	ع	دیا جھپ کچھ ایسا جھمکڑا دکھا
کنے:	ع	رہو تم ہمارے کنے مہرباں
	ع	جاڑے میں جو رہتے تھے ہم اس گل کے کنے سو
	ع	ہے جن سپاہیوں کنے بندوق اور سناں
ووہیں:	ع	پھر ووہیں کوڑیوں کا دیا جھاڑا سے دکھا
اسواری، اسوار:	ع	پنگھٹ کو ہماری اگر اسواری گئی ہے
	ع	تھا ایک دن وہ دھوم کا نکلے تھے جب اسوار ہو
اُپر (اوپر):	ع	جلیبی پیڑوں اُپر مکھی بھن بھناتی ہے
	ع	بیٹھا اگر ہو وے اُپر یا پالکی میں جا چڑھا

ع جاتی ہے جھٹ پلنگ اُپر لیٹ ایک بار

پرے ورے: ع نہ چین کے پرے کی اور نے ورے کی لکڑی

اوکے: ع کوئی اوکے ہے روٹیاں کھا کر

گل باسی (گل عباسی): ع گل باسی یہ کہتی ہے میں سب سے تازی ہوں

مزور (مزدور)، مزورے: ع ڈھاتے تھے واں مزور تو تن کی محل سرا

ع شاہ و گدا امیر اسی کے ہیں سب مزور

ع ظاہر میں گرچہ پیٹ کے اپنے مزورے ہیں

دوالیں (دیواریں): ع یہ گھر بنا رہے تھے دوالیں اٹھا اٹھا

تیار (بغیر تشدید کے): ع اس میں نہا کے آپ بھی جلدی ہوے تیار

ع ہونے لگی وہاں پھر برسات کی تیاری

اشکم: ع کچھ تن کے واسطے ہیں کچھ اشکم کے واسطے

کاہےکو: ع عاشق تو جواں کاہےکو پھر ناز اٹھائے

ع وہ دردِ شانہ کاہے کو تھا رشکِ شانہ تھا

کری (کی): ع کون سی بات تھی جو واسطے تیرے نہ کری

چغد کو چغد باندھا ہے: ع کتابیں کھول چغد بیٹھے سایہ کرتے ہیں

اب چند افعال کا استعمال دیکھیے ۔ بٹھلائے، جائے، ملائے، آئے، پائے وغیرہ کے بجائے بٹھلاوے، جاوے، ملاوے، جاوے، آوے، پاوے، دکھلاوے، لاوے وغیرہ استعمال کیے گئے ہیں:

ع وہ جو بٹھلاوے تو بیٹھوں اور اٹھاوے تو اٹھوں

ع ہوگا وہی آوے گا جو رائے گرامی میں

ع خدا کسی کو نہ دکھلاوے غم جدائی کا

نہ تن سے جان نکلتی ہے اب جو صبر آوے نہ دل میں زور ہے جو تابِ صبر کی آوے
نہ موت آوے نہ یار آکے منھ کو دکھلاوے یہ حال ہو تو کوئی آہ پھر کدھر جاوے

ع دھوپ آوے تو کرتا ہے بڑا ہاتھ سے چھائیں

ع آنکھوں کے آگے آ کر سرسوں سی پھول جاوے

ع پکارے لے چلو جاتے نہ پاوے اس کو جلدی سے

اسی طرح ملواوے گی، ڈبواوے گی، پھنسواوے گی، کھلواوے گی، بندھواوے گی استعمال میں آئے ہیں:

ع خشکی میں تری ناؤ یہ ڈبواوے گی بابا

ع ورنہ تجھے پھر دکھ میں یہ پھنسواوے گی بابا

ع بندھواوے گی اور مار بھی کھلواوے گی بابا   اسی طرح بعض اور متروکات

رکھالے، پنھالے: ع جوتی کوئی رکھالے بدھی کوئی پنھالے

کہاتا، کہاتی: ع پنجتن پاک کا عالم میں کہاتا ہے نظیر

ع گرنا تنگ ان میں کوئی بوڑھی ہے کہاتی

''قبولنا'' اردو مصدر اٹھارھویں اور انیسویں صدی میں تواتر سے ملتا ہے:

ع ماں باپ ان کی خدمت سر پر قبولتے ہیں

''ہے گا'' ''ہیں گے'' کا استعمال:

ع کیا عمر ہے عزیزو اور کیا یہ وقت ہے گا

ع یہ تخن تو سب نئے بازوں میں اب ہے گا

ع چھیڑے تو یاد مجھ کو بھی ہیں گی بہت دلے

ع سب ہیں گے زر کے جال میں جی جان سے اسیر

''ہم سیکھے تھے'' بغیر علامت فاعل ''نے'' کے نظیر کے ہاں استعمال میں آیا ہے۔ آج متروک ہے لیکن غالب کے ہاں بھی اسی صورت میں ملتا ہے:

ع سیکھے ہیں مہ رخوں کے لیے ہم مصوری (غالبؔ)۔ نظیر کے ہاں بھی یہی صورت ہے

ع جو علم و ہنر ہم سیکھے تھے اور جتنے اپنے پیشے تھے

وعطف کا استعمال یہ ہے کہ نظیر، میر، سودا اور جرأت وغیرہ کی طرح ہندی اور فارسی عربی الفاظ کے درمیان، التزام کے ساتھ، وعطف استعمال کرتے ہیں۔ ناسخ کے دور میں یہ استعمال متروک ہو گیا لیکن آج وعطف اسی طرح استعمال ہونے لگا ہے۔ میں بھی وعطف کو اسی طرح استعمال کرتا ہوں اور اب یہی ہونا چاہیے۔ اسی طرح اضافت کو بھی ہندوی اور فارسی عربی الفاظ کے درمیان استعمال کرنا چاہیے جیسا میر و سودا نے بھی استعمال کیا ہے۔ نظیر کے ہاں یہ صورتیں ملتی ہیں:

ع غیر کے پاؤں پڑوں جا کے ولیکن تجھ سے

ع چاہنے والے سے کر لے کچھ سلوک و مہر و پیار

ع پانگ و پٹا و بلم گد کا ولٹھ پھرایا

ع دونوں چکئی و ڈور تھے، دونوں پتنگ و ڈور تھے

ع کاجل حنا غضب مستی و پان کی دھڑی

ع ہاتھی و گھوڑے بیل و رتھ و اونٹ کی قطار

ع اور رنگ کی بھی بھر کر مشک و پکھال آیا

ع بیکار کب تلک کوئی قرض و ادھار کھائے

ع کرتا ہے آ کے بندے و ٹیکے پہ جب یہ چوٹ

ع شیر و پلنگ، گرگ و ہرن، چیونٹی و فیل

ع سب اُڑ گئی کا فروہ ملائی و مٹھائی

نظیر کے ہاں جمع بنانے کی قدیم و جدید دونوں صورتیں ملتی ہیں:

ع ویسی ہی ککڑی نے بھی دُھومیں یہ ڈالیاں ہیں
ع اندھیرا ہوگیا یکسر منوں خاکیں لگیں اُڑنے
ع بڑیں یہ سوتیاں انھیں اے یارمت جگا
ع یوں خلق دوڑے مکھیاں جوں گڑ پہ دوڑیاں
ع ہوتی ہیں زر کے واسطے ہر جا چڑھائیاں
ع بندوقیں اور ہیں کہیں تو پیں اگائیاں
ع اشرافوں نے جو اپنی شانیں بڑھائی ہیں
ع جن کی انہاروں میں جائے آب وگل خالص گلاب
ع کیا کیا ہوئیں یہ مجھ پہ عنایاتیں ٹھیک ٹھیک

جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں نظیر نے عربی فارسی الفاظ کو اسی تلفظ کے ساتھ باندھا ہے جس طرح وہ عوام میں بولے جاتے تھے۔ زبان عوام بناتے ہیں اور استعمال سے مانجھتے ہیں اور تعلیم یافتہ طبقۂ خواص اس میں شائستگی پیدا کر کے اس کا معیار مقرر کرتا ہے لیکن زبان کے سلسلے میں بنیادی کام عوام ہی کرتے ہیں۔ نظیر کے ہاں ''بقر ید'' (بقرعید) استعمال ہوا ہے۔ یہ اس دور میں ہی نہیں بلکہ اٹھارھویں صدی میں بھی اسی طرح بولا جاتا تھا۔ ''نادرات شاہی'' میں شاہ عالم ثانی آفتاب نے بھی اسے ''بقر ید'' ہی لکھا اور باندھا ہے۔ اس دور میں بادشاہ کی زبان اردوئے معلّٰی اور مستند تھی۔ ''بزار'' کا لفظ عوام وخواص دونوں آج بھی بولتے ہیں لیکن خواص وتعلیم یافتہ افراد جب لکھتے ہیں تو اسے ''بزار'' کے بجائے ''بازار'' لکھتے ہیں۔ یہی صورت ''شب رات'' کی ہے۔ بولتے ''شب رات'' ہیں لیکن لکھتے ''شب برات'' ہیں۔ نظیر نے بول چال کی عام زبان استعمال کی ہے۔ بولنے میں ''کتوال'' بھی آتا ہے لیکن لکھنے میں ''کوتوال'' آتا ہے۔ اسی طرح ''منیہار، منیہاری، منیہارن'' بولنے میں آتا ہے لیکن لکھنے میں ''منہار، منہاری، منہارن'' آتا ہے۔ بول چال میں ''ایک آدٗ'' بولتے ہیں لیکن لکھتے ''ایک آدھ'' ہیں۔ نظیر نے ''ایک آدٗ'' ہی باندھا ہے: ع ہر چند نکالے مدت تک، پر تو بھی وہ ایک آدر ہا۔ بولنے میں اَصَل، قَرَض عام ہے۔ خواص بھی اکثر یہی بولتے ہیں لیکن شعر میں نہیں باندھتے۔ نظیر نے بول چال کی زبان کو ترجیح دی اور اسی تلفظ سے اپنی شاعری میں باندھا ہے۔

آیئے اب ایک نظر نظیر کی غزلوں پر ڈالتے چلیں:

نظیر کی غزل:

نظیر کی اصل شہرت ان کی نظموں کی وجہ سے ہے جن کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں لیکن انھوں نے غزلیں بھی اتنی تعداد میں کہی ہیں کہ نظیر کے ہاں اس صنفِ سخن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ نظیر کی غزلوں کو اگر فارسی روایت کی اردو غزل کے معیار پر کسیں گے تو یقیناً مایوسی ہوگی۔ ان کی غزلوں کو نظیر کی نظموں کے ساتھ ہی رکھ کر دیکھنا چاہیے ان کی غزلوں پر ''نظم'' کا مزاج حاوی ہے اور اسی لیے نظیر کی غزل اردو غزل کی اس روایت سے انحراف ہے جو

ولی دکنی، سراج اورنگ آبادی سے لے کر غالب، مومن اور ذوق و داغ تک ہمیں نظر آتی ہے۔ غزل میں نظم کا مزاج پیدا کرنے کے باعث ان کے ہاں مسلسل غزل کا مزاج ابھرا ہے جس میں ایک ہی خیال، شے یا موضوع کو غزل کے مختلف شعروں میں پھیلایا اور بیان کیا ہے۔ ہیئت پوری طرح غزل کی ہے جس میں مطلع بھی ہے اور مقطع بھی اور قافیے ردیف کا اسی طرح التزام ہے جس طرح غزل کی ہیئت میں کیا جاتا ہے لیکن مزاج و رنگ نظم کا ہے۔ جوش ملیح آبادی بھی اسی طرح غزل کی ہیئت استعمال کرتے ہیں لیکن عنوان دے کر اور ایک ہی خیال یا موضوع کو پھیلا کر بیان کرنے سے اسے نظم بنا دیتے ہیں اور اس طرح نظیر کی غزل سے اپنا رشتہ جوڑ لیتے ہیں۔ نظیر نے غزل کے دو دیوان یادگار چھوڑے ہیں جنھیں مرزا فرحت اللہ بیگ نے آغا حیدر حسن کے ذخیرۂ کتب سے دریافت کر کے مرتب و شائع کر دیا تھا[۳۲]

یہ بات اہمیت رکھتی ہے کہ نظیر نے روایتِ غزل سے انحراف کر کے مسلسل غزل اور موضوعاتی غزل کو رواج دیا جس سے غزل نظم کی طرف آ گئی۔ ان کی غزلیں ہیئت کے اعتبار سے غزلیں ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے نظمیں ہیں اور اگر ان کی غزلوں پر صرف عنوان قائم کر دیا جائے تو وہ نظمیں ہو جاتی ہیں اور دھیان بھی اس طرف نہیں جاتا کہ وہ غزلیں ہیں۔ خود ''کلیات نظیر اکبر آبادی'' مطبوعہ نول کشور میں بعض غزلوں پر جوانی، پنکھا، پنکھیا، بٹوا، سنگترہ، حنا، عید، ہولی، شب برات، بہار، بسنت، شہر آگرہ، حقہ، خربوزے، سمدھن، مہندی کے عنوانات درج ہیں اور ان سب میں ایک ہی خیال یا شے کو پھیلا کر بیان کیا گیا ہے۔ اسی لیے اس دور نے انھیں کبھی غزل گو شاعر تسلیم نہیں کیا۔ ان کی اہمیت یہ ہے کہ نظیر نے غزل کو بھی نظم بنا دیا ہے۔ یہ اردو شاعری کے بدلتے منظر کا تقاضا تھا جسے نظیر نے ان جانے طور پر دیکھ لیا تھا۔ ان کی کم و بیش اسی فی صد غزلوں پر عنوان قائم کیے جا سکتے ہیں۔ خیال کے تسلسل کی وجہ سے ان کی غزلوں میں قطعہ بند اشعار کثرت سے آتے ہیں مثلاً ''کلیات نظیر'' مطبوعہ نول کشور لکھنؤ کی غزل دس پر بسنت کا، غزل گیارہ پر ہولی کا، بارہ پر بے ثباتی کا، غزل تیس پر بت پری وش کا، اننتالیس پر ''عشق کا جلا'' کا، تینتالیس و پچاس پر ''محبوب کا سراپا'' کا، غزل ۱۹۲ پر ''ازار بند'' کا عنوان قائم کیا جا سکتا ہے اور غزل کو نظم بنایا جا سکتا ہے۔ اسی طرح اور ایسے ہی عنوانات اکثر دوسری غزلوں پر بھی قائم کیے جا سکتے ہیں۔ یہ وضاحت ہم نے اس لیے کی تاکہ یہ بات ذہن نشین ہو جائے کہ نظیر کی غزل کو اردو کی غزلیہ شاعری کی روایت کے معیار پر نہ پرکھا جا سکتا ہے اور نہ اسے اس معیار پر پرکھنا چاہیے۔ یہ ایک نئی قسم کی غزل ہے اور اسی لیے اس پر ''خارجیت'' کا رنگ غالب ہے۔ اس میں نظم کی طرح پھیلاؤ ہے، غزل کی طرح سمٹاؤ نہیں ہے۔ اس میں احساس یا جذبہ نہیں ہے بلکہ موضوع یا خیال ہے۔ نظیر کی غزل سے نئی نسل کو معلوم ہوا کہ غزل کو بھی نظم بنایا جا سکتا ہے۔ ان نظمیہ غزلوں کو دیکھ کر یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ نظیر نے زندگی کے گہرے مسائل پر غزلیں نہیں کہیں بلکہ عام چیزوں، تہواروں، محبوب کی اداؤں، اچپل ہٹ، ناز و ادا، جنسی چھیڑ چھاڑ کو لطف کے ساتھ بیان کیا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ وہ صنفِ غزل میں پہلی بار، تواتر کے ساتھ، ایک نیا کام کر رہے ہیں اور رنگِ غزل کو بدل کر اسے جدید دور کی شاعری کی صورت دے رہے ہیں۔ یہ وہ نیا تجربہ تھا جسے نظیر نے کیا

نظیر غزل کو ''ریختہ'' کہتے ہیں:

دل کو خوباں سے مگر ریختے کہہ کہہ کے نظیر — کوئی دن ہم نے بھی خوب اپنا سماں باندھ لیا

ریختہ کی قدیم روایت کے پیش نظر کبھی وہ غزل میں پہلا مصرع اردو اور دوسرا مصرع فارسی کا استعمال کرتے ہیں جیسے اس غزل میں جس کا مطلع اور ایک شعر یہ ہے:

رہوں کا ہے کو دل خستہ، پھروں کا ہے کو آوارا — ''اگر آں ترک شیرازی بدست آرد دلِ مارا''
خدا گر مجھ گدا کو سلطنت بخشے تو میں یارو — ''بہ خالِ ہندوش بخشم سمر قند و بخارا را''

اور کبھی ایک مصرع میں اردو اور دوسرے میں عربی مصرع لاتے ہیں جیسے:

کیا مجھ سے جس نے عداوت کا پنجہ — ''سنلقی علیک قولاً ثقیلاً''
کہستاں میں ماروں اگر آہ کا دم — ''فکانت جبالٌ کثیباً مهیلاً''

سترہ شعر کی ایک غزل میں، جس کا مطلع یہ ہے، نظیر نے سات زبانوں میں شعر کہے ہیں

سحر جو نکلا میں اپنے گھر سے تو دیکھا اک شوخ حسن والا
جھلک وہ مکھڑے میں اس صنم کے کہ جیسے سورج میں ہو اُجالا

یہ غزل بھی مسلسل ہے، جس میں محبوب کا سراپا چٹخارے کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ایک اور غزل میں ''سراپا حسن سمدھن'' کو موضوع بنا کر رال ٹپکنے والا سراپا بیان کیا ہے۔ ان کی غزل میں رعایت لفظی بھی ملتی ہے اور صنائع بدائع کا کثرت سے استعمال بھی۔ نئے نئے قافیوں کی دور کی کوڑی لا کر ان سے لطف بیان پیدا کیا ہے مثلاً ایک غزل میں جھلوں، پچھلوں، پہلووں، دہلوں (دہل = ڈر۔ خوف)، اہلے گہلوں، رو پہلوں، (روئی کے) پہلوں، محلوں قافیے لائے ہیں۔ ایک اور غزل میں (نگہ) لڑی، (غصہ گھڑی) گھڑی، گل جھڑی (گھتی گرہ) (گرمی) پڑی، چھڑی، پنکھڑی، قافیے، ردیف ''کا'' کے ساتھ لائے ہیں۔ ان کی غزل میں اچھے شعر بھی سامنے آتے ہیں اور ان کی بنیاد پر ہم نظیر کو بڑا غزل گو ثابت کرنے میں لگ جاتے ہیں۔ یہ زاویہ نظر درست نہیں ہے۔ نظیر کی غزل کی یہی تاریخی اہمیت ہے کہ انھوں نے اردو کی مقبول ترین صنفِ سخن کو مسلسل غزل کا روپ دے کر ''نظم'' بنا دیا ہے۔ یہ وہ تجربہ تھا جو شعوری طور پر نظیر نے کیا اور جب اردو شاعری میں نئی تحریک کا آغاز ہوا تو اہلِ ادب و شعر کی نظر نظیر ہی پر آ کر ٹھہری اور وہ جدید شاعری کے پیش رو ٹھہرے۔ نقادانِ ادب نے نظیر کی غزل میں جو روایتی غزل کی خصوصیات تلاش کر کے دکھائی ہیں جن میں نیاز فتحپوری، مخمور اکبر آبادی، مجنوں گورکھپوری، اختر اورینوی اور طلعت حسین نقوی شامل ہیں، ان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ روایتی غزل میں بھی ایک مقام رکھتے ہیں۔ یہ صحیح نہیں ہے۔ اس تنقیدی عمل سے روایت کی تکرار تو واضح ہو جاتی ہے لیکن نظیر کی انفرادیت واضح نہیں ہوتی۔ غزل میں نظیر کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے غزل کو نظم کے طور پر استعمال کیا اور موضوعاتی غزل کو وجود بخشا۔ حالی نے ''مقدمہ'' شعر و شاعری'' میں جب جدید اردو شاعری کو ایک صورت دینے کی کوشش کی تو یہ نظیر کی غزلیں ہی تھیں جنھوں نے اس عمل میں ان کا ساتھ دیا اور انھوں نے لکھا کہ ''بڑے بڑے استادوں نے اکثر مسلسل غزلیں بھی لکھی ہیں جن میں ایک شعر کا مضمون دوسرے شعر کے مضمون سے الگ نہیں ہے بلکہ ساری ساری غزل کا مضمون اول سے آخر تک ایک ہے۔ ایسی غزل اگر کوئی لکھنی چاہے تو ان میں کسی قدر طولانی مضمون بھی بندھ سکتے ہیں مثلاً ہر ایک موسم کی کیفیت، صبح اور شام کا سماں، چاندنی رات کا لطف، جنگل یا باغ کی بہار، میلے تماشوں کی چہل پہل، قبرستان کا سناٹا، سفر کی روئداد، وطن کی دل بستگی اور اسی قسم کی اور بہت سی باتیں مسلسل غزل میں بہت خوبی سے بیان ہو سکتی ہیں'' [۳۳] اس سے یہ بات سامنے آئی کہ ۱۸۵۷ء کے بعد انگریزی ادب کے زیر اثر جدید شاعری کی جو تحریک حالی سے شروع ہوئی اس کی سب سے پہلی مثال نظیر کی غزل میں ملتی ہے اور غزل کے تعلق سے یہی نظیر اکبر آبادی کی اہمیت ہے۔ ان کی غزل روایتی غزل سے انحراف ہے جس کا رشتہ حالی کے دور سے ہوتا ہوا

آج کے دور سے آملتا ہے۔

اب ہم یہاں دیوان نظیر کی ردیف الف سے چند منتخب اشعار چن کر درج کرتے ہیں تاکہ ان کی نظمیہ مسلسل غزل کے رنگ کے علاوہ ان کے دوسرے اشعار سے بھی لطف اٹھایا جا سکے۔

نظیر اک دو گلے کرنے بہت ہوتے ہیں خوباں سے | چلو اب چپ رہو بس کھول بیٹھے تم تو دفتر سا

یوں تو ہم کچھ نہ تھے پر مثل انار و مہتاب | جب ہمیں آگ لگائی تو تماشا نکلا

صحرا میں مرے حال پہ کوئی بھی نہ رویا | گر پھوٹ کے رویا تو مرے پاؤں کا چھالا

لینے خیرات ترے چہرۂ پُر نور سے رات | بدر کا چاند لیے ہاتھ میں پیالہ نکلا

میں ہوں پتنگ کاغذی ڈور ہے اس کے ہاتھ میں | چاہا ادھر گھٹا لیا چاہا ادھر بڑھا دیا

یہ ستم دیکھو ذرا منھ سے نکلتے ہی نظیر
اس نے اس سے، اس نے اس سے، اس نے اس سے کہہ دیا

جس کام کو جہاں میں تو آیا تھا اے نظیر | خانہ خراب تجھ سے وہی کام رہ گیا

ہے کف پا وہ مصفا کہ جسے دھیان میں لا | پائے نظارہ یہ کہتا ہے پھسل جاؤں گا

چلتے چلتے نہ خلش کر فلکِ دوں سے نظیر | فائدہ کیا ہے کمینے سے جھگڑ کر چلنا

ہم نے چاہا تھا کہ حاکم سے کریں گے فریاد | وہ بھی کم بخت ترا چاہنے والا نکلا

نظیر روایت سے جڑے ہوئے ہیں اور اس سے منحرف و الگ بھی۔ اردو شاعری کی تاریخ میں وہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اکلوتے شاعر ہیں۔ ایسے اکلوتے جس کا کوئی بھائی بہن تو نہیں ہے لیکن خود جس کی متعدد اولادیں ہیں۔

نظیر اکبر آبادی کے بارے میں اب تک اہلِ ادب نے جو کچھ لکھا ہے اس میں افراط و تفریط کی دو حدیں قائم ہوگئی ہیں اور دونوں ایک دوسرے سے متضاد ہیں۔ ایک طرف شیفتہ کی رائے ہے کہ "اشعار بسیار دارد کہ بر زبانِ سوقیین جاریست و نظر بآں ابیات در اعدادِ شعرا نشاید ش مرد" [۳۴] اور دوسری طرف اردو داں انگریز فیلن کی رائے ہے کہ "یورپی معیار سے نظیر واحد حقیقی ہندوستانی شاعر ہے" [۳۵] شمس الرحمٰن فاروقی کی رائے ہے کہ "لسانی سطح پر نظیر ایک دلچسپ شاعر ہیں لیکن ان کا دماغ اس قدر چھوٹا اور ان کا تجربہ اس قدر محدود ہے کہ ان کا تنوع ہی تھوڑی دیر کے بعد وبالِ جان بن جاتا ہے ..... وہ زبان کو محض ایک سطح پر برتتے ہیں۔ ان کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے تنوع نہیں" [۳۶] اس کے برخلاف کلیم الدین احمد کی رائے یہ ہے کہ "اردو شاعری کے آسمان پر نظیر اکبر آبادی کی ہستی تنہا ستارے کی طرح درخشاں ہے۔ نظیر کا وجود ہی اردو شاعری کی بے نظیر تنقید ہے" [۳۷] اسی قسم کی آراء سلیم جعفر [۳۸] سید محمد عبدالغفور شہباز [۳۹] نیاز فتحپوری [۴۰] مجنوں گورکھپوری، [۴۱] آل احمد سرور [۴۲]، احتشام حسین [۴۳] مخمور اکبر آبادی [۴۴] اور دوسرے نقادوں نے دی ہیں۔

نظیر کی شاعری اس وقت بھی مقبول تھی جب وہ زندہ تھے اور آج بھی زندہ و مقبول ہے جب ان کی وفات کو کم و بیش ۱۷۵ سال گزر چکے ہیں۔ اس عرصے میں ان کا کلام بار بار چھپا اور پڑھا گیا۔ ان کی آواز نے ہمارے دلوں کے تاروں کو چھیڑا ہے۔ نظیر نے اردو شاعری کی روایت کو توڑا اور بدلا ہے۔ نظم نگاری کو ایک صنفِ سخن کے طور پر قبول

کر کے ایسے موضوعات پر شاعری کی ہے جن کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا اور پھر اس شاعری کا رشتہ آنے والے دور کی شاعری سے، زمانے کی رو کے ساتھ، از خود اس طرح مل گیا ہے کہ نظیر جدید اردو شاعری کے پیش رو بن گئے ہیں۔ ان کے سامنے اردو شاعری میں مثنوی کی روایت تو تھی اور ساتھ ہی مولود ناموں، معراج ناموں، چکی ناموں، شکار ناموں کی بھی روایت موجود تھی لیکن گردوپیش کے موضوعات پر نظم لکھنے کی روایت نہیں تھی۔ انھوں نے زندگی سے قریب موضوعات پر نظمیں لکھ کر ایک نئی روایت قائم کی جس کے وہ بانی ہیں۔ نئی روایت بنانے کی مشکلات کو وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جنھوں نے پہاڑ کھود کر نہر نکالنے کا کام کیا ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے شاعری کا رشتہ اپنی سرزمین سے اس طرح جوڑا کہ یہ درخت اب گھنا اور سایہ دار ہو گیا ہے۔ انھوں نے اپنی نظموں میں عربی فارسی الفاظ کے بجائے شعوری طور پر وہ دیسی الفاظ استعمال کیے جو عوام میں استعمال تو ہوتے تھے لیکن شاعری میں کم کم استعمال ہوتے تھے۔ انھوں نے اپنی بات کہنے کے لیے دوسری زبانوں اور بولیوں سے الفاظ لے کر انھیں اردو زبان کا جزو بنا دیا۔ ساتھ ہی دیسی الفاظ و، اردو مزاج کے مطابق، اس طور پر تراشا کہ وہ پہلی بار استعمال ہونے کے باوجود اجنبی معلوم نہیں ہوتے۔ ان کا مشاہدہ گہرا تھا اور جو تجربہ تخلیقی سطح پر کیا وہ چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی سے پوری طرح پیوستہ تھا۔ انھوں نے عربی فارسی ترکی لفظوں کو اسی طرح استعمال کیا جس طرح وہ بولے جاتے تھے اور اس طرح دیسی لفظوں اور عربی فارسی الفاظ کی مغائرت کو نرم کر کے اردو زبان کے صوتی مزاج کے مطابق بنا دیا۔

نظیر نے اصناف سخن وہی استعمال کیں جو فارسی سے آئی تھیں، بحور و اوزان بھی وہی استعمال کیے جو عربی فارسی سے آئے تھے لیکن ان اصناف سخن اور بحور و اوزان سے وہ کام لیا جو ان کے اپنے تخلیقی مزاج سے قریب تھا۔ ان کی نظمیں پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ یہ عربی فارسی بحر نہیں ہے بلکہ بھاشا کی شیرینی رس گھول رہی ہے۔ وہ اس کلچر کے شاعر اور مصور ہیں جس میں وہ رہتے تھے اور اس کلچر کو انھوں نے اپنی شاعری میں محفوظ کر دیا ہے۔ وہ خالص ہندوستانی شاعر ہیں اور اسی کی روح، اسی کے رویے، اسی کے انداز ان کی شاعری میں رنگ بھرتے ہیں۔ انھوں نے غزل کی فارسی روایت سے انحراف کر کے اس میں نئی وسعتیں پیدا کیں اور غزل کو نظم سے ملا کر مسلسل غزل و موضوعاتی غزل کو اس طرح ابھارا کہ اردو غزل نئے انداز سے روشن ہو گئی۔ نظیر کل بھی اہم شاعر تھے اور آج بھی اہم ہیں۔ اگر ادب کی تاریخ سے شیفتہ کے مشورہ پر، انھیں شعرا ہی میں شمار نہ کیا جائے تو ایسا بڑا خلا پیدا ہو جائے گا جس سے نہ صرف جدید شاعری کی تاریخ کا تسلسل برقرار نہیں رہے گا بلکہ جدید شاعری کے ارتقا کی ایک کڑی ہی ٹوٹ جائے گی۔ ان کا گہرا اثر نہ صرف حالی نے قبول کیا بلکہ ان کے بعد کی شاعری نے بھی اس اثر کو قبول کیا جس میں نادر کاکوروی اور جوش ملیح آبادی وغیرہ شعرا بھی شامل ہیں اور اسمٰعیل میرٹھی، اور تلق میرٹھی اور انجمن پنجاب کی نئی شاعری کی تحریک کے شعرا بھی شامل ہیں۔

حواشی:

[۱] دیوانِ غالب کامل، گیتا رضا، ص ۱۳۲، ممبئی ۱۹۹۵ء

[۲] Preface to New Hindustani English Dictionary. S.W Fallon. P VIII& IX, London 1879

[۳] گلستانِ بے خزاں، میر قطب الدین باطن، ص ۲۵۸، مطبوعہ دہلی ۱۲۶۵ھ/ ۱۸۷۵ء اس تذکرے کا تاریخی نام ''نغمۂ عندلیب'' ہے جس سے ۱۲۶۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ باطن نظیر کے شاگرد تھے۔

[۴] کلیات نظیر اکبرآبادی، مرتبہ عبدالباری آسی، ص ۳۳، نول کشور پریس، گیارھواں ایڈیشن، ۱۹۵۱ء

[۵] دیوان نظیر اکبرآبادی، مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ، ص ۴، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی ۱۹۴۲ء، فرحت اللہ بیگ نے ۱۱۴۷ھ کو مطابق ۱۷۳۵ء بتایا ہے۔

[۶] گلزار نظیر، مرتبہ سلیم جعفر، مقدمہ صفحہ ب، ہندوستانی اکیڈیمی، الہ آباد ۱۹۵۱ء، سلیم جعفر نے بھی ۱۷۳۵ء مطابق ۱۱۴۷ھ دیا ہے۔

[۷] An Oriental Biographical Dictionary. T.W.Beal, P43,1894& 1975

[۸] عمدۂ منتخبہ، اعظم الدولہ سرور، ص ۷۷۶، دہلی۔ ۱۹۶۱ء

[۹] طبقات الشعرائے ہند، کریم الدین وفیلن، ص ۳۹۴، دہلی، ۱۸۴۸ء

[۱۰] گلشن بیخار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۶۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۱] روحِ نظیر، مخمور اکبرآبادی، ص ۴۰، دوسرا ایڈیشن، لکھنؤ ۱۹۷۸ء

[۱۲] ایضاً

[۱۳] An Oriental Biographical Dictionary, T.W.Beal, P299,Calcutta 1894

[۱۴] نظیر اکبرآبادی کے کلام کا تنقیدی مطالعہ، ڈاکٹر سید طلعت حسین نقوی، ص ۴۷۔۴۹، دہلی ۱۹۹۰ء

[۱۵] ''نظیر اکبرآبادی اور اردو شاعری میں واقعیت، جمہوریت کا آغاز'' مجنوں گورکھپوری، مشمولہ نظیر نامہ مرتبہ شمس الحق عثمانی، ص ۱۲۵، دہلی ۱۹۷۹ء

[۱۶] گلستانِ بے خزاں، میر قطب الدین باطن، ص ۲۵۸، مطبوعہ دہلی ۱۲۵۸ھ/ ۱۸۷۵ء

[۱۷] زندگانی بے نظیر، سید محمد عبدالغفور شہباز، ص ۲۳۶ اور ص ۲۷۸۔۲۷۹، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۱ء

[۱۸] ایضاً، ص ۲۳۳

[۱۹] دیوان نظیر اکبرآبادی، مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ، ص ۱۲، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۲ء

[۲۰] تذکرۂ بے جگر، خیراتی لال قلمی، نقل مملوکہ جمیل جالبی کراچی، ص ۱۳۱

[۲۱] طبقات الشعرائے ہند، کریم الدین وفیلن، ص ۳۹۴، دہلی ۱۸۴۸ء

[۲۲] گلشن بے خار، مصطفےٰ خان شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۶۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۲۳] عمدۂ منتخبہ، اعظم الدولہ سرور، ص ۷۷۶۔۷۷۷، دہلی ۱۹۶۱ء

[۲۴] گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۳۲۲، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۲۵] گلستان سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمن داؤدی، ص ۴۴۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۲۶] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ حافظ محمود شیرانی، ص ۲۸۱، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء

[۲۷] عمدۂ منتخبہ، بحوالہ بالا، ص ۷۷۶۔۷۷۷

[۲۸] گلشن بے خار، بحوالہ بالا، ص ۶۲۳

[۲۹] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۱۹۵ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء
[۳۰] نیو ہندوستانی انگریزی ڈکشنری، ڈاکٹر ایس ڈبلو فیلن، تمہید ص VIII، مطبوعہ بنارس ۱۸۷۹ء
[۳۱] مرثیہ نگاری اور میر انیس، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۱۷۰۔۱۷۱، (بار دوم) لکھنؤ ۱۹۶۴ء
[۳۲] دیوانِ نظیر اکبر آبادی، مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی ۱۹۴۲ء
[۳۳] ''مقدمہ شعروشاعری'' الطاف حسین حالی، ص ۱۳۱
[۳۴] گلشنِ بے خار، مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۲۳۱، (طبع دوم) مطبع منشی نول کشور لکھنؤ ۱۹۱۰ء/ ۱۳۲۸ھ
[۳۵] نیو ہندوستانی انگلش ڈکشنری، ایس ڈبلو فیلن، ص VIII، بنارس ۱۸۷۹ء
[۳۶] نظیر اکبر آبادی کی کائنات، شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۳۹۶، مشمولہ نظیر شناسی مرتبہ ڈاکٹر مرزا اکبر علی بیگ و ڈاکٹر محمد علی اثر حیدر آباد ۱۹۸۸ء
[۳۷] درخشاں ستارہ: نظیر، کلیم الدین احمد، مشمولہ نظیر نامہ، مرتبہ شمس الحق عثمانی ص ۲۸۳، دتی، ۱۹۷۹ء
[۳۸] گلزارِ نظیر، مرتبہ سلیم جعفر، ہندوستانی اکیڈیمی، الہ آباد، ۱۹۵۱ء
[۳۹] زندگانی بے نظیر، سید محمد عبدالغفور شہباز، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۱ء
[۴۰] نظیر میری نظر میں، نیاز فتحپوری، مشمولہ نظیر شناسی محولہ بالا
[۴۱] نظیر اکبر آبادی اور اردو شاعری میں واقعیت و جمہوریت کا آغاز، مجنوں گورکھپوری، مشمولہ نظیر شناسی، محولہ بالا
[۴۲] نظیر اور عوام، آل احمد سرور، مشمولہ نظیر شناسی، محولہ بالا
[۴۳] نظیر اکبر آبادی اور ایک خاص روایت کا ارتقا، احتشام حسین، مشمولہ نظیر شناسی، محولہ بالا
[۴۴] نظیر نامہ، مخمور اکبر آبادی، مطبوعہ کراچی ۱۹۷۹ء اور روحِ نظیر، مخمور اکبر آبادی، مطبوعہ اتر پردیش اکادمی لکھنؤ ۱۹۷۸ء

اشاریہ

مرتبہ:

سید معراج جامیؔ

شاہین فصیحؔ ربانی

اشاریہ

افراد و اشخاص

آ

ا

ب

پ

ت

چ

ح

خ

د

ز

ش

ص

ض

غ

ف

گ

ل

م

ن

ہ

ی/ے

اشاریہ

کتب و رسائل، مخطوطات و مطبوعات

آ

ا

ب

ج

چ

ح

خ

د

ڈ

ز

س

ک

گ

ل

م

ن

و

ہ

ی

صحت نامہ

غلط	صفحہ نمبر	صحیح
تذکرۂ ہندی ۱۲۰۱۔۱۲۰۹ھ کے درمیان	۶۹	۱۲۰۰ھ---۱۲۰۹ھ کے درمیان
دیوان ششم (مصحفی) کے مطابق ۱۲۲۴=۶۲۔۱۱۶۲ھ	۱۷۶	دیوان ششم (مصحفی) کے مطابق ۱۲۲۴۔۶۲=۱۱۶۲ھ
مصحفی کے دیوانِ پنجم کا زمانۂ تصنیف ۱۲۱۶ھ---۱۲۲۰ھ	۲۵۸	مصحفی کے دیوانِ پنجم کا زمانۂ تصنیف ۱۲۱۴ھ---۱۲۲۰ھ
غازی الدین حیدر، وفات ۱۲۴۳ھ/ ۱۸۴۷ء	۳۸۷	۱۲۴۳ھ/ ۱۸۲۷ء
نادر، کلب علی خاں	۶۷۱، ۶۸۷، ۶۹۴، ۶۹۷، ۷۰۸، ۷۴۱، ۷۴۷، ۸۷۴	نادر، کلب حسین خاں
آب وحیات	۶۷۵	آبِ حیات
مظہر خاں جاناں	۶۷۸	مظہر جان جاناں
تذکرۂ سراپا سخن سال تکمیل ۱۲۲۹ھ	۶۸۴	۱۲۶۹ھ
شیبہ الحسن	۷۰۷	شبیہ الحسن
ذکی مرادآبادی	۷۰۷	زکی مرادآبادی
ڈاکٹر اکبر حیدر کاشمیری	۷۱۷	ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری
ڈاکٹر حیدرآبادی کاشمیری	۷۲۴	ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری
غلام رسوم مہر	۷۱۷	غلام رسول مہر
امیر مینانی	۷۱۸	امیر مینائی
آغا میر وفات ۱۲۴۸ھ	۷۵۰	۱۲۴۷ھ
آروز لکھنوی	۷۶۴	آرزو لکھنوی
ریاض الصفحاء	۷۶۴	ریاض الفصحاء

ان کے عمر	۷۶۴	ان کی عمر
صایب	۷۶۴	صائب
گوکل	۷۶۴	گوکل
سید محمد صدیق حسن خاں	۷۷۷	سید حسن علی خاں
مطبع نامی	۷۷۷	مطبع مفید عام
تذکرہ ابن طوفان	۷۶۲	تذکرہ شعرا از ابن طوفان
مزار پوری	۷۸۳	مرزا پوری
آغا منیر	۷۸۴	آغا میر
انور سہلی	۷۹۰	انوار سہیلی
شیخ امام بخشی	۷۹۵	شیخ امام بخش
نظم نادر ۱۲۶۷ھ/۱۸۵۲ء	۸۰۸	نظم نادر ۱۲۶۷ھ/۵۱-۱۸۵۰ء
پیراہن	۸۱۶	پیرہن
شیخ سرفرازی علی	۸۲۲	شیخ سرفراز علی
فدا علی عیشی	۷۶۹، ۷۷۸، ۸۲۳	فدا علی عیش
رشید النبی	۸۲۶	رشید النبی
کسی	۸۴۲	کس
گنج توراخ	۸۴۹	گنج تواریخ
بھاؤ واجی لاڈ	۸۶۳	بھائی واجی لاڈ
جھپٹ	۸۷۸	جھپیٹ
شکوہ فرہنگ	۸۹۲/۸۹۵	شکوہ فرنگ
شرح دیوان اردوے غالب	۹۰۵	شرح دیوان اردوے غالب
گارساں دتاسی	۹۰۸/۹۱۱/۹۲۹/۹۳۳/۹۵۲	گارسیں دتاسی
تاریخ ادبیات ہندوستانی	۹۰۸	تاریخ ادبیات ہندوستانی
ترجیح	۹۱۶	ترصیع
خواجہ ارشد علی قلق	۹۲۲	خواجہ اسد علی قلق
دلگوار	۹۲۶	دلگداز
کشمیری درپن	۹۲۷	کشمیر درپن

تاریخ ادب ہندوستانی	۹۲۹	تاریخ ادبیات ہندوستانی و ہندی
نظامی بدیوانی	۹۳۴	نظامی بدایونی
حنین غم	۹۳۸	حنین مغموم
افسانۂ تعشق	۹۶۲	دریائے تعشق
صورت المبارک	۹۶۳	صوت المبارک
مہنم الدولہ	۹۷۹	مہتم الدولہ
قید فرہنگ	۹۹۲/۹۸۲	قید فرنگ
ارکانی	۹۹۱	ارکاٹی
اردو زبان	۹۹۱	اردوۓ زبان
کلم الدین احمد	۹۹۹	کلیم الدین احمد
ولی دکنی	۱۰۰۵	ولی دکنی